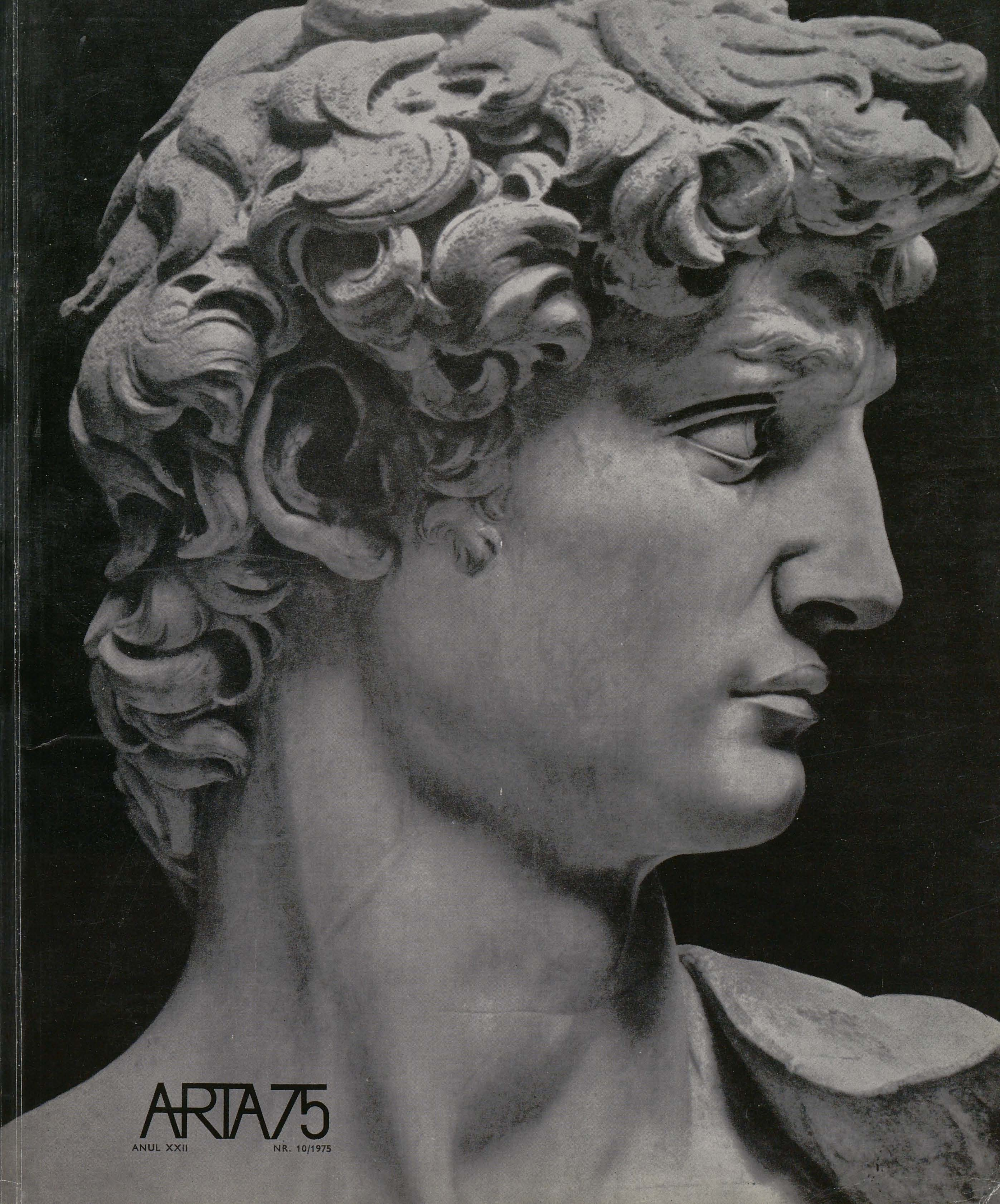


ARTA 75

ANUL XXII NR. 10/1975

ARTA 10/75

REDACȚIA

Str. Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.91.36, București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 50.29.65, București

COLEGIUL REDACȚIONAL

CORNELIU BABA, CECILIA STORCK-BOTEZ, TRAIAN BRĂDEAN, VASILE DRĂGUȚ, PAUL ERDÖS, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, ION IRIMESCU, OVIDIU MAITEC, DAN NEMȚEANU, ION PACEA, MIRCEA SPĂTARU, ION STATE, NAPOLEON ZAMFIR

COLECTIVUL REDACȚIONAL

Olga Bușneag, Mihai Drișcu, Ioan Horga, Horia Horșia, Iulian Mereuță

CORECTOR

Ingrid Georgescu

PREZENTARE TEHNICĂ

Sanda Gusti

FOTOGRAFII

Mihai Oroveanu, Eugeniu Lupu, Sandu Mendrea, Atanase Cartojan

DIAPOZITIVE ÎN CULORI

Atanase Cartojan

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA, din Calea Victoriei 155, București.

Costul unui abonament:
- pentru întreprinderi și instituții: lei 204 anual (12 apariții); lei 102 — 6 luni;
- pentru persoane particulare: lei 180 anual (12 apariții); lei 90 — 6 luni.

Pour l'étranger: ILEXIM — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviței nr. 64—66, P.O.B. 2001, Telex 011631.

Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 15

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ «ARTA GRAFICĂ», CALEA ȘERBAN VODĂ 133-135, București, România

ARTA 75

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

	1	Tradiție și artă	Ion Sălișteanu
	2	Michelangelo	Prof. dr. Gh. Ghițescu
	8	Henry Moore despre Michelangelo	
	12	Scrisori	Michelangelo
DEZBATERI	14	Realism și invenție	Amelia Pavel
	15	Egiptul antic — trei milenii de cultură	Radu Florescu
PROFIL	18	Aurel Nedel	Olga Bușneag
DESIGN	20	Design finlandez	Mihai Drișcu
	22	Portretul rus și sovietic	V.F.
	24	Pictori sovietici	Vasile Florea
	25	Muzeul de artă populară	Tancred Bănățeanu
	26	Expoziția tineretului	Mihai Drișcu
	28	Mimi Podeanu	Paul Petrescu
ATELIER	30	Alexandrina Gheție, Mihai Cismaru	
OPINIA PUBLICĂ	34	Expoziția Sabin Bălașa	
ITINERAR	36	Dorohoi — peisaj cultural	Olga Bușneag
INFORMAȚII	37	Confruntări internaționale. Cadran. Simeze	
COPERTA		David (detaliu)	Michelangelo

	1	Tradition et art	Ion Sălișteanu
	2	Michel-Ange	Prof. dr. Gh. Ghițescu
	8	Propos de Henry Moore sur Michel-Ange	
	12	Lettres	Michel-Ange
DÉBATS	14	Réalisme et invention	Amelia Pavel
	15	L'Egypte antique — trois millénaires de culture	Radu Florescu
PROFIL	18	Aurel Nedel	Olga Bușneag
DESIGN	20	Design finlandais	Mihai Drișcu
	22	Le portrait russe et soviétique	V.F.
	24	Peintres soviétiques	Vasile Florea
	25	Le musée d'art populaire	Tancred Bănățeanu
	26	Exposition des jeunes artistes	Mihai Drișcu
	28	Mimi Podeanu	Paul Petrescu
VISITES D'ATELIERS	30	Alexandrina Gheție, Mihai Cismaru	
OPINION PUBLIQUE	34	L'exposition Sabin Bălașa	
ITINÉRAIRE	36	Dorohoi — paysage culturel	Olga Bușneag
INFORMATIONS	37	Confrontations internationales. Cadran. Cimaises	
COUVERTURE		David (détail)	Michel-Ange

	1	Традиция и искусство	Ион Сэлиштяну
	2	Микеланджело	Пр. др. Г. Гицеску
	8	Генри Мур о Микеланджело	
	12	Письма	Микеланджело
ДЕБАТЫ	14	Реализм и изобретение	Амелия Павел
	15	Античный Египет — три тысячалетия культуры	Раду Флореску
ПРОФИЛЬ	18	Аурел Недел	Ольга Бушняг
ДИЗАЙН	20	Финский дизайн	Михай Дришку
	22	Русский и советский портрет	В. Ф.
	24	Советские художники	Василе Флоря
	25	Музей народного искусства	Танкред Бэнэцяну
	26	Выставка молодежи	Михай Дришку
	28	Мими Подяну	Паул Петреску
В МАСТЕРСКИХ	30	Александрина Гецие, Михай Чисмару	
ОБЩЕСТВЕННОЕ МНЕНИЕ	34	Выставка Сабин Балаша	
МАРШРУТ	36	Дорохой — культурный пейзаж	Олга Бушняг
ИНФОРМАЦИИ	37	Международные сопоставления. Зарубежное обозрение. Выставки	
ОБЛОЖКА		Дэвид (деталь)	Микеланджело

TRADIȚIE ȘI ARTĂ

Programul partidului nostru, rodul unei adînci înțelegeri a legilor de dezvoltare socială, demonstrează că fiecare pas spre mîine trebuie să se întemeieze pe valorile umane acumulate, pe experiența și forța morală cucerite, pe nădejdile și aspirațiile dintotdeauna ale poporului, pentru care s-au jertfit cei mai buni fii ai săi.

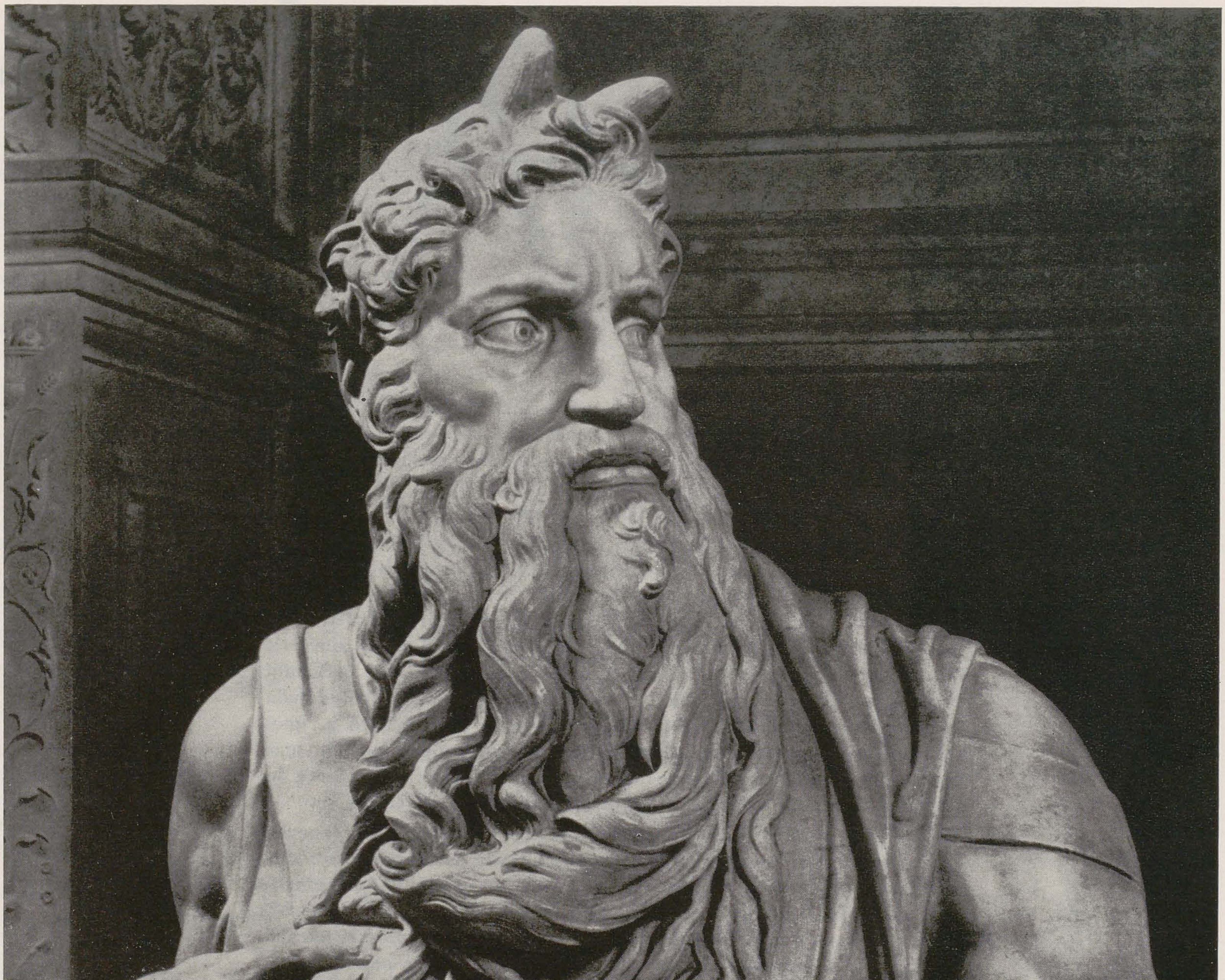
Astfel, arta noastră își dovedește puterea și autenticitatea și prin capacitatea sa de prelucrare și integrare a spiritualității colective, formate în condiții istorice specifice, adică prin valorile ei de continuitate, de asimilare și redescoperire a suflului viu al tradiției. Înțelegerea obîrșiei și istoriei simbolului plastic, al gestului uman convertit în imagine, cunoașterea adîncă a artei înaintașilor, dă artistului autentic echilibru între conștiință și faptă, certitudine profesională în același timp politică și istorică. Investigație și urmărire a unui crez spiritual, creația plastică trebuie să se întemeieze pe un sens moral, în slujba omului și a ideii de progres social, să reflecte în soluții stilistice de o largă varietate, umanitatea în devenirea sa.

Dar artistul nu este un gestionar al unui patrimoniu cultural generic, ci un făurar, plin de cutezanță și responsabilitate asumată, care transformă și completează novator, creator, potrivit viziunii și personalității sale. Tezaurul de experiență umană și artistică al poporului nostru, la care s-au adăugat neîncetat spirite de rară noblețe, fixează un nivel de responsabilitate a creației de la care nu se poate abdica. Arta populară românească (ca totalitatea unei depline armonii funcționale multiple), fresca noastră medievală, Andreescu, Luchian, Paciurea sau Brâncuși și alte nenumărate culmi ale spiritualității și culturii noastre sînt și e firesc să fie valori naționale dar deopotrivă valori universale, valori ale umanității. Avem de ocupat prin arta noastră socialistă un loc pentru care sîntem pregătiți istoricește și ne este necesară raportarea permanentă la marile reușite artistice ale lumii, intrarea fără complexe în dialog cu problemele culturii contemporane, fără să copiem pe nimeni și fără să acceptăm modelele-limită.

Marea tradiție este cea care ne arată datoria de a căuta, obligația de a cinsti eroii poporului și de a sluji interesele țării, puterea de a asculta, în procesul muncii artistice, legea rămînerii în matca vie a continuității și umanismului. Legătura directă între faptele noastre de azi, tradiție și perspectivă a viitorului, apare cu claritate în apelul tovarășului Nicolae Ceaușescu adresat deopotrivă muncitorilor, oamenilor de știință sau de artă.

Artiștii trebuie să facă totul pentru a fi demni de istoria glorioasă a poporului nostru, pentru a putea spune totdeauna că nu au precupețit nimic în acțiunea de făurire a unui viitor demn națiunii noastre socialiste.

ION SĂLIȘTEANU



M I C H E L A N G E L O

Prin forța meditației, dar mai ales prin elanul său poetic, Michelangelo s-a ridicat peste condițiile artistului sculptor sau pictor, atingînd regiunile înalte ale existenței umane în care personalitatea se manifestă și iradiază ca pură spiritualitate. Nu îi plăcea să fie privit ca un artist: « Eu nu sînt sculptorul Michelangelo. . . eu sînt Michelangelo Buonarotti ».

Existența sa dureroasă s-a consumat în alternanțe de energie frenetică și depresiuni devorante, iar concentrarea asupra ideilor proprii l-a izolat în solitudinea inaccesibilă a geniului. El nu a cunoscut repaosul, muncind pînă la epuizare, dar nu a cunoscut nici fericirea, căci elanurile sale mistice au fost marcate de un profund pesimism: « Mă epuizez muncind cum nu a făcut-o niciodată vreun om, și nu gîndesc la nimic altceva, decît să muncesc ziua și noaptea. . . ». « De-abia am timp să mănînc. . . de doisprezece ani îmi ruinez corpul în osteneli, lipsit de cele necesare. . . nu am un ban, sînt gol și sufăr mii de chinuri. . . ».

Suferința sa era morală, căci, chinuit de neîncetata scurgere a timpului, « il tempo che tutta consoma », aspira continuu spre fericirea ieșirii din timp: « Beata l'alma ove non corre tempo », fericit sufletul pentru care timpul nu mai curge, a scris în unul din sonete, iar ideea morții l-a vizitat fără încetare. Moartea atît de dorită, care a venit atît de încet, a fost prezentă de-a lungul întregii sale existențe: «,,Non nasce in me pensiero che non vi n'a dentro scopita, l'ideea dela morte'', ,,nici o idee nu s-a născut în mine, care să nu aibă sculptată în ea ideea morții''».

Geniul creator al lui Michelangelo a fost concentrat în întregime asupra reprezentării vieții sufletești a omului, văzută ca formă și mișcare corporală. Modul său preferat de exprimare a fost sculptura, însă eliberarea forței creatoare și realizarea puternicei sale personalități a fost totală și a căpătat dimensiuni neîntîlnite încă, îndeosebi în pictură. Viziunea originală a lui Michelangelo asupra formei și expresiei umane apare pentru prima dată « teribilă » în pictura plafonului Capelei Sixtine, cu toate că la începutul acestei lucrări se împotrivise voinței papei Iuliu al II-lea declarînd cu modestie că nu este pictor.

În anii bătrîneții, în aceeași capelă, tot în pictură a creat Judecata din urmă, operă socotită, prin măreția sa, echivalentul Infernului lui Dante, rupînd echilibrul artei Renașterii și ridicînd expresia la rangul unui principiu estetic nou. În cele din urmă, la 75 de ani, în frescele din capela Paolină avea să atingă limitele posibile ale echilibrului plastic, deschizînd căile lumii sentimentale și retorice ale barocului,

Cu toată profunda originalitate în concepția formei umane, nu a fost o apariție miraculoasă în istoria reprezentării omului. Ceea ce a fost o revelație în viziunea sa plastică, realizată integral în pictura Capelei Sixtine, a fost precedat de o evoluție firească în care se recunoaște, deopotrivă, influența antichității și a culturii Renașterii din Quattrocento. Primele plăsmuiri ale formei umane au fost copiile de pe antic: capul de faun lăudat de Laurențiu și capul lui Polifem (muzeul din Florența), iar prima lucrare originală, Hercule luptînd cu centaurii, poartă semnele sculpturii antice, amintind reliefurile sarcofagiilor antice, însă în același timp amintind energia, amploarea și eroismul formelor anatomice ale viziunii sale personale. Încă de la această lucrare Michelangelo a ieșit din domeniul narațiunii și a intrat în acela al dramei. Lupta între forțele omului și cele ale ființelor monstruoase, mitologice, evocă dramaturgia lui Eschil sau Sofocle. Asimilarea stilului antic și capacitatea tehnică a lui Michelangelo erau atît de desăvîrșite, încă în anii adolescenței, încît un Eros sculptat în această perioadă a putut fi vîndut la Roma drept un antic.

Descoperirea formelor și spiritului antichității nu înăbușise însă muzica formelor florentine, și în special glasul sonor al lui Donatello. În basorelieful cunoscut sub numele « Madonna della Scala »,

Michelangelo abordează tema religioasă atît de populară a ceea ce se numea « Madonna dal'latte » — Fecioara alăptînd. În această lucrare, grația formelor florentine primește un accent de eroism : o amploare a volumelor și o energie a expresiei, care evocă o tînără parcă alăptînd un Hercule.

Viziunea personală a lui Michelangelo este alimentată printr-o fericită întîlnire cu Jacopo della Quercia. Aceasta s-a produs în popasul făcut la Bolonia, în drumul primei sale fugi din Florența.

Jacopo della Quercia era sculptorul care în 1402 pierduse concursul pentru decorația Baptisteriului din Florența. Florentinii preferaseră formele grațioase și elegante ale lui Ghiberti, celor ample, monumentale, ale lui della Quercia, și mișcările ritmice, metaforice ale sculptorului florentin, celor impetuoase, în care se descărcau puternice energii sufletești, ale sculptorului bolonez.

În basoreliefurile bisericii San Petronino, opera cea mai importantă a lui della Quercia, Michelangelo are apercepția unei viziuni noi, care întîlnea propriile sale tendințe și aspirații : aceea a formei expresive, a formei care nu se satisface ca simplă structură, ci care este purtătoarea energiilor sufletești, exponentul pasiunilor și a dinamismului patetic. Jacopo della Quercia era sculptorul care, de-abia ieșit din gotic, anticipează formele barocului.

În sufletul lui Michelangelo, Donatello face loc lui della Quercia.

Frescele lui Masaccio din biserica del Carmine îl sensibilizaseră pentru această întîlnire.

În același timp anticul continuă să-l influențeze, căci, la Roma, moștenirea artistică a imperiului antic era actualizată prin zelul de colecționari al papilor umaniști : Nicolae V, care înființase muzeul Capitolin, și Paul II, care strînsese, în palatul San Marc, numeroase opere păgîne, și Alexandru al VI-lea, Borgia, a cărui colecție rivaliza cu acelea ale primilor colecționari ai antichității.

În una din primele mari comenzi (1497), aceea a cardinalului francez Jean Groslaye de Villiers, ambasadorul regelui Franței, Carol al VIII-lea, Pietă, destinată capelei franceze din Sfîntul Petru, Michelangelo atinge idealul de grație, calm și echilibru senin al maeștrilor din Quattrocento. Fecioara în a cărei figură se recunosc trăsăturile dulci ale madonelor florentine și care are vîrsta fiului pe care îl ține pe genunchi, nu are nimic din tragicul și suferința violentă a acelor « Mater Dolorosa » care asistă tragicul eveniment. Ea privește cu durere resemnată frumosul chip ale cărui forme amintesc mai mult de un somn profund, de moarte, însă care lasă să se întrevadă subtilele cunoștințe de anatomie căpătate prin studiul cadavrului. Liniștea sa contrastează cu agitația draperiei în care se simte nota sa personală, temperamentul său tumultuos și originalitatea subliniată de semnătura eșarfei : « Michelangelo Buonarrotus Florent. faciebat ».

Aceleiași concepții quattrocentiste aparține și madona comandată de burghezii din Bruges și cele două madone cu pruncul, basoreliefuri (Borgello și Royal Academy).

Pe calea cuceririi viziunii sale originale asupra formelor și expresiei umane, două lucrări au marcat momente semnificative : David, încredințat de conducătorii breslei l'Arte della Lana (1501—1504) și Sfîntul Matei, unul din cei 12 apostoli pe care trebuia să-i execute pentru Santa Maria del Fiore (1505—1509).

David era deja cuprins în blocul de marmură, în care cu 60 de ani înainte Agostino di Duccio începuse « un gigant ». Michelangelo păstrează ideea gigantului dar îl încarcă cu o profundă semnificație spirituală. David este un gigant al eroismului uman, al omului, singur în fața monstrului. Michelangelo reînvie mitul grec al omului victorios, eroul solitar, reprezentat gol ca și în antichitatea păgînă, tinzînd, ca și artiștii vechi, către generalizarea înfățișării și a formelor anatomice. Atletul adolescent este o întrupare a forței fizice, dar, în același timp, un simbol al forței morale și al tensiunii psihice momentane : un autoportret, prima operă confesiune în istoria artei și inaugurarea esteticii cuprinsă în intenția sa de a reprezenta, nu forme, ci « atti e gesti ».

Dedesubtul schiței lui David pe o foaie a scris : « Davide colla fromba et io coll'arca », David cu praștia și eu cu arcul (arcul, instrument de sculptură). Epoca adolescentului David, grațios, învingător prin grația divină, prezentat de Donatello și Verocchio nu în plină luptă, ci după consumarea actului, era depășită.

Concepția unei corporalități dominată complet de forța morală, și a unui stil în care obiectivitatea oglindirii realității sau tendința la idealizare sînt părăsite în favoarea expresiei se întîlnește, ca un preludiu, în lucrarea, rămasă neterminată, Sfîntul Matei.

Păstrînd amintirea anticului în viziunea amplă a formelor, în acea manieră « a far grande », Michelangelo reușește pentru prima oară să conceapă forma subordonată total unei energii interioare.

Lucrarea a fost precedată de aproape de pictura Sfintei Familii a lui Angelo Doni (1503, Ufizzi), desprinsă deja de arta quattrocentoului florentin, prin depersonalizarea și amploarea formelor, concepute sculptural și ordonate « în piramidă », și prin mișcările cu sensuri opuse ale segmentelor, prin acel celebru « contraposto » care va forma unul din leitmotivele operei michelangiolești.

Sfîntul Matei depășește ca viziune epoca în care a fost conceput, intrînd în rîndul operelor maturității lui Michelangelo create în condițiile tragicelor evenimente politice ale patriei sale și amintind într-o largă măsură dispoziția sa pesimistă și protestatară din « Sclavii grădinilor Boboli » (1530—1533). Energica întoarcere în profil a capului personajului și unghiul ascuțit al genunchiului stîng dau corpului în ansamblu un aspect șerpuitor, amintind acea «figura serpentinata », ridicată la rangul de principiu estetic de către artiștii și teoreticienii manierismului din secolul al XVI-lea.

În 1505, la Roma, Michelangelo acceptă comanda faimosului monument funerar al papei Iuliu al II-lea, care a fost chinul vieții sale și una din principalele cauze ale stărilor depresive date de imposibilitatea în care era pus de a-l realiza, fiind întrerupt și deviat de la execuția contractului prin solicitările noilor protectori.

Înainte de sinteza originală a forțelor lui creatoare, în pictura plafonului Capelei Sixtine, Michelangelo, într-o competiție care nu are ca echivalent în istoria artei decît celebrul concurs al decorării porților Baptisteriului din Florența, competiție cunoscută sub denumirea « bătălia cartoanelor », Michelangelo avea să experimenteze, în tema Bătălia de la Cascina, tema nudului eroic în toate variantele posibile, obținînd, prin influența ulterioară, victoria de ordin moral asupra adversarului său în competiție, Leonardo da Vinci.

Nudul nu mai era o încarnare a unei frumuseți ideale, ca la Botticelli, sau o etalare a cunoștințelor de anatomie, ca la Puollagnolo sau Signorelli, ci o dramă a anatomiei și a fiziologiei, a musculaturii hipertrofice a unor giganți agitați de un zbucium interior, tradus în contorsiuni și gesticulații care vor deveni grandilocvente și nemotivate în arta barocului. Echilibrul clasicismului era rupt. Preludiul erei noi avea să fie Capela Sixtină (1508—1512), prilejul dezlănțuirii totale a forțelor creatoare ale lui Michelangelo și a desăvîrșirii viziunii sale originale asupra formei și expresiei umane, apărute parțial în lucrările anterioare. Imaginea nouă a omului este realizată în cele 350 de personaje din fresca ce acoperă suprafața de patru mii metri pătrați ai plafonului.

Edificiul teologic și arhitectonic al decorației nu are nici o legătură cu frescele pereților laterali, operă a artiștilor quattrocentiști : Botticelli, Ghirlandajo, Perugino, Signorelli, care au povestit viața lui Crist și a lui Moise cu formele și costumele curtenilor Renașterii.

Numeroasele personaje din fresca plafonului sînt ordonate într-o arhitectură ideală, clară, suprapusă celei reale, ritmată de coloane și de arcuri care divid bolta în nouă compartimente. Cele nouă compoziții ale centrului plafonului, încadrate de cîte patru personaje simbolice, « ignudi », sînt grupate în trilogii amintind de ritmul și ordonarea dantescă.

Compozițiile încep cu ciclul lui Noe și Potopul, situate deasupra intrării, și sfîrșesc cu ciclul creației, care se află de partea opusă, spre altar. Acesta a fost și sensul înaintării lucrării lui Michelangelo, fapt atestat de istoriograful Cordivi și vizibil în evoluția formelor către simplificările grandioase ale finalului lucrării. Cadrul imens al bolții este legat de pereți prin compozițiile situate în lunetele triunghiulare încadrate de borduri de stuc și prin cei 12 giganți (7 profeți și 5 sibile) situați între coloanele imitînd marmura sculptată, susținute de cîte doi tineri goi și terminate înspre boltă cu soclurile pe care sînt așezați « ignudi ».

Omenirea lui Michelangelo are o înfățișare ideală, supraumană. Formele masculine sau feminine sînt uneori atît de puțin diferențiate încît corpul pare că aparține unei forme interumane, cu caractere mixte, anterioare diferențierii sexuale. Anatomia personajelor are trăsături ample, atletice, cu simplificările și generalizările care le apropie de grandoarea creațiilor antice tîrzii, cu minime indicații ale caracterelor vîrstei și fără diferențieri tipologice constituționale. Lumea lui Michelangelo are înrudirea înfățișării descendenților unei făpturi unice.

Cu aceleași forme, eroii lui Michelangelo alcătuiesc totuși o lume extraordinar de bogată prin deosebirile expresiei. Marea varietate a lumii lui Michelangelo este realizată prin animarea formei printr-o puternică și bogată viață sufletească. Anatomia unică este instrumentul manifestărilor unor forțe care o transcend, forța spirituală și valoarea morală, care diferențiază lumea în creatori, în făpturi create, în aleși ai creației, în repudiați sau sacrificați. Afectele puternice : spaima, mînia, furia, puternicele instincte materne sau filiale dau o viață deosebită acelorași structuri corporale, care capătă o semnificație particulară numai prin expresie.

Față de predecesorii săi din Quattrocento, Michelangelo apare cu totul nou prin puterea de descătușare a mișcării de convențional, prin capacitatea de eliberare a figurilor reprezentate în grupările scenice sau în atitudinea formelor pur decorative.

Personajele lui Michelangelo trăiesc drama existenței, iar Michelangelo apare ca un extraordinar cunoscător al gesticii expresive simbolice sau ideative, al limbajului mimic afectiv și al expresiei emoționale, urmărită de la modificările de tonus ale musculaturii corporale pînă la subtilele nuanțe ale mișcărilor faciale.

Măreția operei plafonului a fost apreciată de spectatorii contemporani prin termenul « terribilità », nemaiacordat pînă atunci unei opere artistice.

Aceeași apreciere putea fi făcută și asupra sculpturii lui Michelangelo din perioada care a urmat terminării plafonului Sixtinei și în special operelor din imediata apropiere în timp (1513—1516), care par a fi coborîte din aceeași lume — Moise, un alt Iehova, și sclavii, înrudiți corporal și sufletește cu ignuzii. Creația acestei lungi perioade dureroase poartă amprenta unor mari chinuri morale și a unui psihic, care, după mărturia lui Condivi, avea semnele unui dezechilibru, cu alternanțe de stări de intensă depresiune și stări de excitație, însoțite de exaltarea afectivității și a forțelor de creație. Aceleiași perioade de zbucium (1530—1533) ale lucrărilor mormîntului Medicilor aparțin cei patru sclavi giganți, ajunși mai tîrziu în grădinile Boboli din Roma (actual, în Academia din Florența).

Împreună cu Sclavul eroic și Sclavul murind (sculpturi între 1514—1516), acești sclavi sînt legați prin același tragic sentiment exprimat în formele și atitudinile variate ale personajelor cu intensități deosebite ale tonusului muscular, mijloc de expresie pe care Michelangelo l-a mînuit cu o înțelegere genială.

Destinul a făcut ca o nouă lucrare, mormîntul Medicilor (1520—1534), să fie creată în aceleași dureroase condiții ale unor evenimente politice și sociale potrivnice meditației și echilibrului sufletesc al artistului.

Prin modificarea planului inițial, opera lui Michelangelo — una din cele mai importante — a rămas să eternizeze memoria unor personaje minore din familia Medici, morți de timpuriu, dar ridicate la ranguri nobiliare, primii din familia Medici : Laurențiu, și Giuliano, tristul comandant de oști. La picioarele lor stau alegoriile : Aurora și Amurgul, și Ziua și Noaptea, toți veghiați de Madona Medicee așezată între Sfinții Cosma și Damian (operă a lui Giovanni Montorsoli și Rafaello da Montelupo). Interpretările date acestui ansamblu sculptural au fost diverse. S-a relevat contrastul între statuile defuncților care « urcă » în nișele mărginite de pilaștri și alegoriile orizontale, înlănțuite material pe paturile de marmură deasupra mormintelor. Într-o altă interpretare au fost subliniate contrastele polare ale personajelor : meditația, activitatea, Viața (Aurora, Ziua) și Moartea (Amurgul, Noaptea). Este posibil ca Michelangelo să fi voit să semnifice,

prin cele patru alegorii, curgerea continuă a timpului « il tempo che tutta consoma » — timpul care nimicește totul, cum s-a exprimat singur, și destinul trecător al făpturii umane, odată cu simbolul vieții, Madona cu pruncul. Este sigur că în contrastul expresiei acestor personaje, create în cea mai zbuciumată perioadă a existenței sale, se reflectă însăși starea sa de spirit, oscilînd dureros între impulsul vital, activ, creator, și intensa depresiune afectivă.

Cele patru alegorii, considerate de contemporani « divine », reprezintă deplina eliberare a gîndirii, aspirațiilor și zbuciumului lui Michelangelo. Viziunea lui Michelangelo asupra omului cîștigă proporții gigantice în Judecata din urmă (1536—1541), operă comandată de papa Paul al III-lea, Farnese, pentru peretele altarului din aceeași Capelă Sixtină, în care încheiase lucrările plafonului cu peste 25 de ani înainte.

Ca și impresia uluitoare produsă de primul contact cu această operă, descoperirea Judecății în 1541 a fost primită « con stupore e meraviglia di tutta Roma ».

Imensa suprafață cuprinde o aglomerație tumultuoasă de corpuri goale cu forme de giganți, în mișcările cele mai îndrăznețe. În vibrația intensă de umbră și lumină a corpurilor, care domină prima impresie, se poate distinge, la o analiză, împărțirea compoziției în trei zone, amintind de cele trei regnuri ale lui Dante, și vag de ordonarea iconografiei tradiționale medievale.

Nudul nu mai are semnificația obișnuită. Corporalitatea este depășită prin forța spirituală care creează vîrtejul ascensiunii aleșilor, prăbușirea damnaților și animă cetele fericiților și martirilor din jurul figurilor centrale, unde Crist, prin mișcarea și gestul violent, semnifică teribila lovitură morală, iar Fecioara, prin atitudinea și expresia figurii, exprimă groaza și compătimirea.

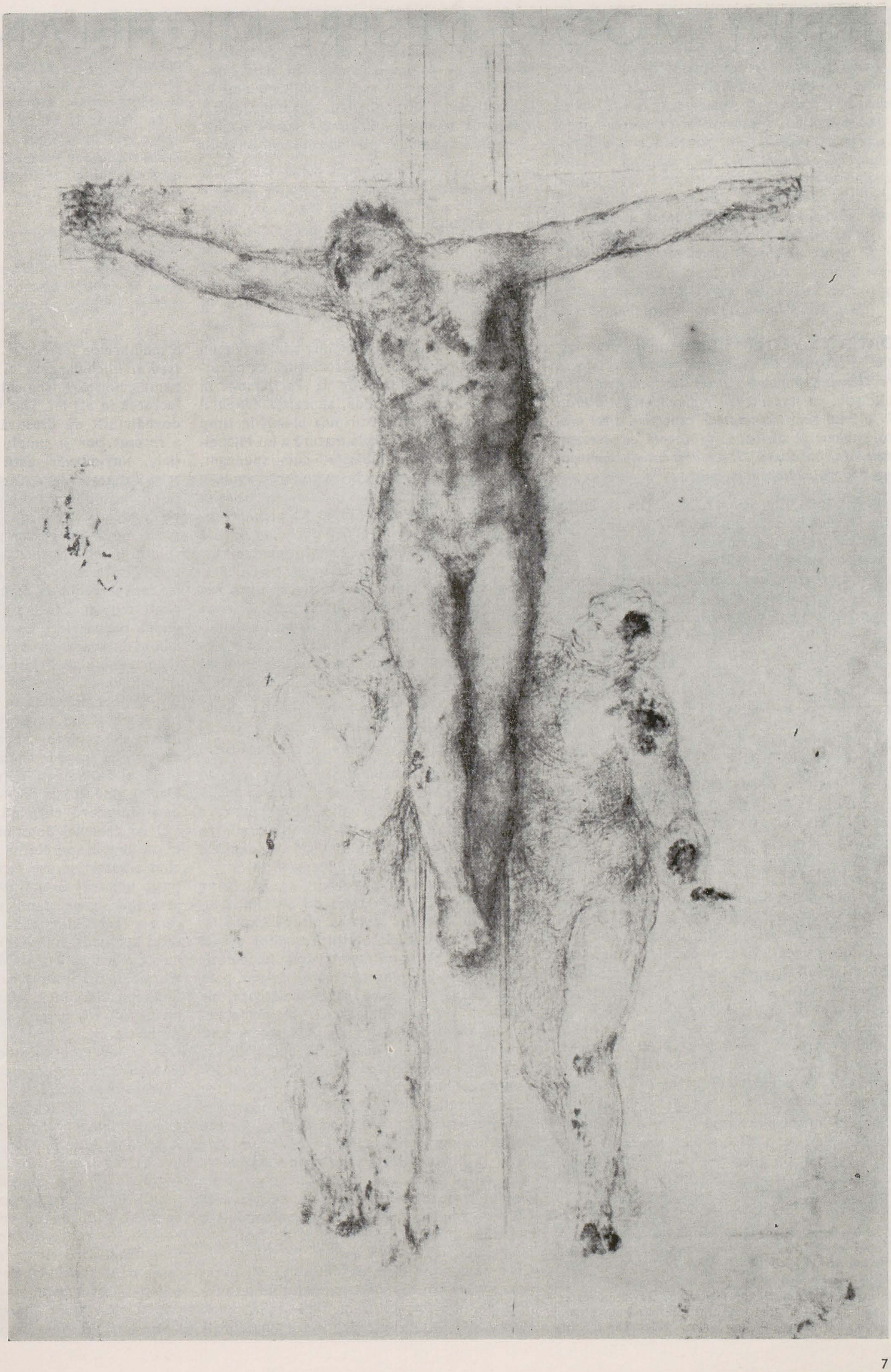
Măreția lucrării constă în gama inepuizabilă de expresii, realizate cu o înțelegere neîntîlnită, îndeosebi pentru expresia afectelor legate de instinctele de conservare și de apărare: spaima, groaza și emoțiile depresive, date de tragicul existenței vremelnice.

Judecata din urmă a fost considerată ca o operă de trecere de la formele clasice ale Renașterii la formele manierismului, și îndeosebi la acele forme de manierism în care anatomia hipertrofiată devine informă iar expresia și mișcarea atinge iraționalul și convulsivul. Această artă anticlasică, al cărei început a fost făcut chiar de către contemporanii săi, pictînd « alla maniera di Michelangelo », recunoaște ca prim model ultimele opere ale lui Michelangelo, în special frescele Capelei Paoline: Conversiunea Sfîntului Pavel (1542—1545) și Crucificarea Sfîntului Petru (1546—1550), în care Michelangelo atinge « supranaturalul », « teribilul », « groaznicul » și în care deformația, tensiunea expresivă și iraționalul compoziției ating apogeul, « demonizînd fața armonică a Renașterii ».

Ultimele opere în sculptură ale lui Michelangelo poartă semnele acestei tendințe a expresivității extreme, îndrăznită mai întîi în pictură, după cum opera majoră a sculpturii sale, mormîntul Medicilor, primise de la pictura plafonului Capelei Sixtine forța și originalitatea formelor și expresiei corpului. Pietà din Domul din Florența (1548—1555), creată după moartea Vittoriei Colonna (1547), căreia îi închinase pasiunea sa tîrzie și unele din cele mai frumoase sonete din cîte s-a scris, și mai ales straniul grup Pietà Rondanini (1555—1564) reprezintă, chiar și prin tehnica tratării marmurei, încercarea de dematerializare a formelor și de exprimare a meditației sale dureroase asupra morții prin umbră și lumină. Dezlegarea formei de caracterul particular, înălțarea la caracterul uman universal, trecerea sa din caducitate într-o regiune eternă a artei a atins cu această operă limitele posibile ale echilibrului clasic.

Michelangelo crease perfecțiunea nouă a expresiei. Cei ce au înțeles în opera sa « l'ardente desiderio verso le sfere superiori, verso le idee », aspirația fierbinte către sferele înalte, către idee, l-au considerat « divino », divinul, iar forma artei sale a devenit un motiv al artei europene, transformat creator, încă de la începuturile noului drum, în opera lui Tintoretto sau El Greco.

Prof. dr. GHEORGHE GHIȚESCU



În ilustrație:

Moise, detaliu (1513—1516), San Pietro in Vincoli, Roma, p. 2

Cretorul despărțind apele de uscat, plafonul Capelei Sixtine (1508—1512), Vatican, Roma, p. 3

Judecata din urmă, detaliu (1536—1541), Capela Sixtină, Vatican, Roma, p. 5

Sclav (după 1519), Accademia, Florența, p. 6

Crist pe cruce, cu Fecioara și sf. Ioan (1538—1557), British Museum, Londra, p. 7

HENRY MOORE DESPRE MICHELANGELO

DAVID SYLVESTER* : *Generația dumneavoastră, a artiștilor de avangardă, avea tendința să reacționeze împotriva artei renascentiste. Din cîte știu, ca student, chiar dumneavoastră erați în primul rînd interesat de aspectele artei precolumbiene și africane. În raport cu acestea, care era, pe atunci, locul acordat de dumneavoastră lui Michelangelo ?*

HENRY MOORE : Știam, desigur, că persoana lui întruchipa trăsăturile unui titan absolut. Încă înainte de a deveni student, eram interesat de Michelangelo ca de un stimul obsesiv, cu toate că n-am avut prilejul să cunosc direct operele lui decît mai tîrziu, cînd, obținînd o bursă de studii, am călătorit prima oară prin Italia. Am înțeles atunci că resursele artei lui sînt atît de copleșitoare încît, în comparație cu el, orice sculptor se poate asemăna cu un semifondist confruntat cu alergătorul care a cîștigat, în trei minute, cursa de o milă.

Să luăm de pildă pe *Moise*. Felul în care Michelangelo edifică aici masa detaliilor, reușind, cu toate acestea, să păstreze nealterată, pretutindeni, aceeași viziune și demnitate, este un lucru realmente uluitor, mă refer mai ales la faptul că această izbîndă a fost realizată într-un material atît de intratabil ca marmura. E vorba de capacitatea lui de a-și duce la îndeplinire gîndul pînă la desăvîrșire, în materialul dat, de a nu se lăsa incomodat de nici o dificultate în ducerea la capăt a creației. Contempli oricare detaliu și totul îți apare perfect : nu există absolut nici o șovăială — înfăptuirea aparține cuiva capabil să facă întocmai ceea ce și-a propus. Spre sfîrșitul carierei însă, realizarea tehnică pare să fi devenit, la el, mai puțin importantă, sculptorul devenind conștient, probabil, că poate stăpîni fără probleme aspectele tehnice ale creației.

Ceea ce îmi displace însă la unele din sculpturile sale, de pildă *Noaptea* sau *Ziua*, este ceea ce aș numi grosimea pielei personajelor care pare, aș spune, tăbăcită. Ai senzația că tegumentul trupului este într-adevăr cu un deget mai gros decît la o sculptură ca personificarea rîului *Ilissus* de la Parthenon. În cazul lui *Ilissus*, de pildă, suprafața trupului sculptat sugerează subțirimea pielei, în timp ce la lucrări din perioada matură a lui Michelangelo un fel de tăbăcire, cum spuneam, frapează ochiul, provocînd o ușoară repulsie. Și cu toate acestea, prin noblețea gestului și a proporțiilor, o operă ca *Noaptea* reprezintă, din punctul meu de vedere, sculptura în accepțiunea ei majoră. Motivul pentru care nu i-l pot alătura lui Michelangelo pe Bernini, și nici chiar pe Donatello, este copleșitoarea monumentalitate a celui dintîi, căci viziunea michelangiolescă depășește etalonul mărimilor naturale. O trăsătură caracteristică a sculpturii, după mine, s-ar cuveni să fie această monumentalitate mai curînd decît detaliile senzoriale, de finețe.

D.S. : *Aveți, subiectiv vorbind, rezerve față de perfecta polisare a marmurei michelangiolești ?*

Uneori. Dar în cazul *Nopții*, ca și în cazul lui *Moise*, ceva s-ar pierde fără acea înaltă calitate a polisării. Sînt alte lucrări în care Michelangelo a creat un joc de contraste între detalii puternic șlefuite și altele, îndeobște nefinisate, și tocmai acest lucru încîntă.

Cred că sculptorii începători ar face bine dacă ar urma recomandarea de a-și finisa lucrările de început pînă la ultima expresie. Este ceea ce face cîntărețul începător atunci cînd exersează pe un registru mai înalt decît acela pe care-l stăpînește normal, anume pentru a putea, mai apoi, să se desfășoare, pe registrul propriei sale voci, la perfecție. Într-un mod asemănător, dacă te dovedești capabil să finisezi la perfecție o sculptură, vei putea, ulterior, să-ți permiți să lași anumite detalii nefinisate. Sînt de părere că, între toate operele lui Michelangelo, cea mai mare este aceea care se afla la el în atelier — parte finisată, parte nefinisată — în clipa cînd artistul închidea ochii : e vorba de *Pietà Rondanini*. Nu cunosc sculptură făurită de mîna omului mai răscolitoare și mai emoționantă decît ea. Nu-i poate cea mai închegată dintre creațiile lui Michelangelo, căci, de fapt, îmbină două stiluri.

Cred că trebuie să fi fost începută cel puțin zece ani înainte de moarte și, judecînd pe anumite porțiuni, poate fi considerată aproape terminată, — privind, de pildă, linia finală a membrelor inferioare. E posibil că, la acel stadiu, Michelangelo să fi socotit realizarea nemulțumitoare, sau chiar să fi vrut să refacă lucrarea în alt fel. Dar făurirea din nou s-a dovedit atît de drastică încît, cred, artistul a retezat pur și simplu capul sculpturii inițiale. Într-adevăr, dacă privești brațul care atîrnă detașat de corpul lui Christ, observi că se termină, neașteptat, la jumătatea lungimii normale a bicepsului, cu toate că, în acest mod, ajunge aproape la nivelul umărului siluetei. Concluzia e că, la origine, această siluetă trebuie să fi fost mult mai înaltă. Iar dacă cercetăm în continuare proporția lungimii trupului, făcînd comparația cu lungimea picioarelor, nu mai există nici o îndoială că întreaga parte de sus a sculpturii inițiale trebuie să fi fost doborîtă cu dalta de artist.

Or, tocmai aici se naște, pentru mine, marea întrebare. Cum se explică că nu numai eu, dar și alți sculptori, contemporani cu mine, artiști pe care-i cunosc — Giacometti de pildă e de aceeași părere, știu că Marino Marini gîndește la fel — de ce oare, zic, cădem de acord afirmînd că avem de a face aici cu cea mai emoționantă și mai importantă dintre operele lui Michelangelo, atunci cînd această lucrare este, învederat, atît de puțin unitară? Există un detaliu, — brațul — care ține de un stadiu anterior al operei, și care a rămas cum a fost; picioarele sînt finisate, stadiu la care, fără îndoială, se aflau și cu zece ani înainte de moartea artistului; în schimb, partea superioară a fost resculptată de așa manieră încît mîna Madonei pe pieptul lui Christ are acum subțirimea unei panglici de hîrtie.

Dar cît de emoționante, cît de mișcătoare sînt toate acestea : poziția capetelor, tandra delicatețe a creștetelor este, după părerea mea, cu atît mai marcat individualizată cu cît e mai pregnant contrastul față de membrele inferioare, bine finisate, robuste, solid învelite în tegumentul lor, în mod tipic michelangiolesc. Partea superioară e, într-un sens, gotică, în timp ce partea de jos este renascentistă. Iată de ce, din punctul meu de vedere, ea reprezintă o operă cu atît mai semnificativă cu cît nu se potrivește cu acel calapod al teoriilor elaborate de numeroși critici și esteticieni, potrivit cărora una din trăsăturile majore ale oricărei opere de artă trebuie să fie unitatea de stil.

---

* Din volumul « Henry Moore on Sculpture ». A collection of the sculptor's writings and spoken words edited with an introduction by Philip James, Macdonald, London, 1966.

Interviul luat lui Henry Moore de David Sylvester a apărut inițial sub titlul *The Michelangelo Vision*, în ziarul londonez *Sunday Times*, 16 februarie 1964.

D.S.: *Unii istorici au socotit* Pietà Rondanini *o epavă, ceea ce pare să fie o judecată obtuză.*

Din punctul meu de vedere e cu siguranță o judecată obtuză, e ca și cînd s-ar afirma că orice lucrări asupra cărora artiști ajunși la bătrînețe au socotit necesar să revină, ar fi niște epave. Explicația, după mine, s-ar putea găsi în faptul că Michelangelo presimțea apropierea sfîrșitului și că punea preț pe valorile spirituale mai mult încă decît pînă atunci.

Cred, totodată, că sculptorul putea înțelege atunci mai adînc că, în opera de artă, expresia spirituală a persoanei — expresia concepției artistului despre viață — are mai mult preț decît perfecțiunea, finisajul și strălucirea exterioară.

Sînt sigur că dacă Michelangelo ar fi retezat brațul rămas acum stingher lîngă corp, am fi fost astăzi mai puțin emoționați la vederea sculpturii, tocmai pentru că acest detaliu e foarte aproape de detaliile cioplite din nou, la urmă, de artist. Și, desigur, dacă ar fi resculptat membrele inferioare de așa manieră încît să semene cu partea de sus, cred că opera ca întreg și-ar fi pierdut interesul. Acest contrast, această lipsă de unitate în stil, e însăși trăsătura de unire apropiind două vîrste diferite ale biografiei omului.

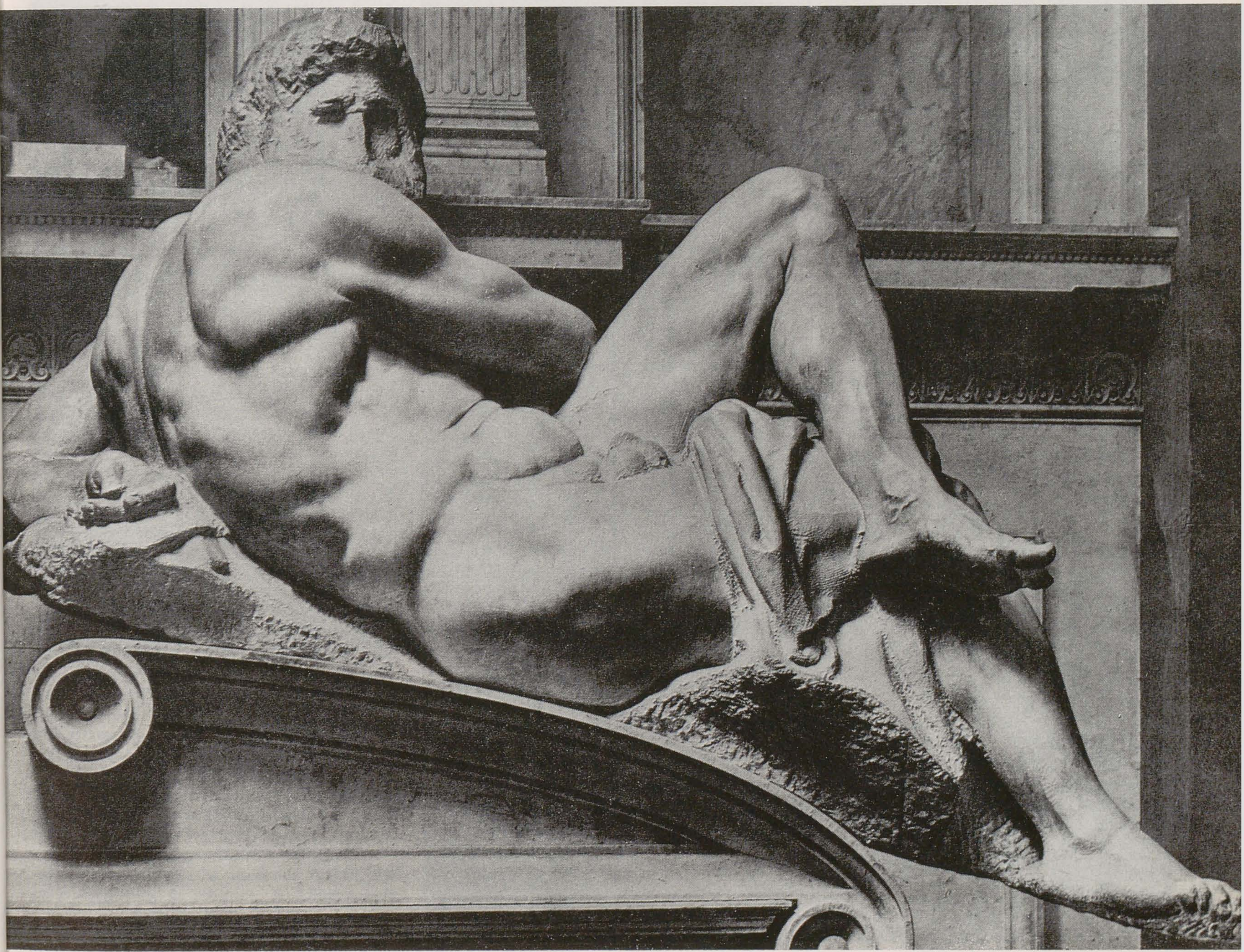
D.S.: *S-ar putea spune că avem de-a face cu o operă majoră nu « în pofida lipsei de unitate », ci tocmai datorită ei?*

Pentru mine este o operă majoră tocmai prin aceea că elementele pe care mulți critici de artă ar fi gata să le ia drept cusururi, sînt cele care îi conferă măreție. Parțial, același principiu îl întîlnim la *Sclavii*, cărora li se mai spune și « neterminați »; personal, nu sînt de părere că sînt neterminați, deoarece, chiar dacă artistul ar fi putut duce mai departe finisajul, nu mi-l pot imagina nutrind intenția de a le conferi în final acea șlefuire superlativă, caracteristică celorlalte opere ale sale.

Avem din nou de-a face cu același contrast — un contrast între două extremități opuse, cum ar fi asprul și mătăsosul, vechiul și noul, spiritualul și anatomicul. Revenind la aceeași *Pietà*, finețea expresionistă a lucrării e proiectată, prin contrast, pe realismul brațului. Cum se face oare că această mînă, aproape inexistentă, e totuși atît de expresivă? Cum se explică oare că din nimic, Michelangelo reușește să comunice, cu atîta tandrețe, fiorul atingerii unui trup? Pur și simplu nu știu. Cred însă că explicația rezidă în spirit. Am de altfel impresia că lucrarea se împărtășește, cumva, din aceeași calitate cu desenele sale de bătrînețe reprezentînd *Răstignirea*.

D.S.: *Acestea sînt, neîndoielnic, lucrările de Michelangelo cu care* Pietà Rondanini *se înrudește. Sigur e că se împărtășesc din aceeași mișcare epurată, verticală.*

Ziua (1524—1531), mormîntul lui Lorenzo de Medici, Capela Medici, San Lorenzo, Florența



Într-adevăr, cred că, la bătrînețe, Michelangelo ajunge la concluzia că, în cea mai mare parte, eleganțele pretențioase n-au sens. Scara lui de valori devine, tot mai mult și mai profund, o scară a valorilor umane fundamentale.

D.S.: *În legătură cu acestea, acel braț reprezentînd stadiul anterior al sculpturii face ecou mișcării verticale a grupului.*

Da, poate tocmai acesta e motivul pentru care l-a lăsat neatins și a preferat să-l păstreze. Nu era nemulțumit de el, deși am impresia că n-a existat, în acest caz, o intenție atît de lucidă din partea sculptorului. Cred mai curînd că elementele care îi displăceau le modifica pur și simplu, în timp ce părțile care nu-i displăceau, le lăsa neatinse.
Acesta e, la urma urmei, stilul firesc de lucru al oricărui artist. Nu-i vorba de elaborarea unor teorii — eu unul cel puțin nu procedez în acest fel — nu încep prin a spune: « acesta e un element vertical și, ca atare, îl păstrez aici, pentru că se potrivește cu ceea ce fac acum ». Pentru că *vezi* că se potrivește, îl lași, te declari mulțumit cu el. Punctul de pornire pentru artist îl constituie tocmai sentimentul de mulțumire sau nemulțumire față de propria realizare. Modifici lucrurile ce nu ți se par potrivite și lași neatinse pe cele mai potrivite să te însoțească un timp.

D.S.: *De ce credeți că acest tip de simplitate, la Michelangelo, produce un efect atît de diferit de acela iradiat de formele sculpturii arhaice?*

Răspunsul ar fi, cred, că atunci cînd te apuci de un lucru nou, opus unui lucru vechi, cu deplina experiență a lucrului vechi, sîmburele experienței anterioare nu te părăsește. Cu alte cuvinte, nimic nu se irosește, nimic, niciodată, nu se pierde. Desenele reprezentînd *Răstignirea* sînt foarte mult epurate, n-au contorsionările și răsucirile caracteristice lui Michelangelo la o etapă anterioară de creație, dar, cu toate acestea, ele trădează o ușoară mișcare, schițează o înclinație și întoarcere ce le dă, parcă, un simț de pondere în agonie. Întreaga experiență anterioară a artistului poate fi citită în ele.
E, de altfel, o trăsătură caracteristică a operelor artiștilor mari ajunși la bătrînețe. Ei își pot permite să simplifice, ei își pot permite să omită. Un artist de talia lui Matisse poate sta în pat, bolnav și suferind, muribund aproape, și, mînuind o pereche de foarfeci, să decupeze fel de fel de forme — și iată că ceea ce face el este de cea mai bună calitate, datorită tocmai istoriei și trecutului lui Matisse. Aici stă mica deosebire, de neconfundat, pe care oricare alt artist mai tînăr, oricît ar vrea să-l imite, n-o va putea cuprinde niciodată. Și iată de ce îndrăznesc să spun că, în desenele din ciclul *Răstignirii* și în *Pietà Rondanini*, se află cumva, cuprinsă, întreagă, viața de optzeci și nouă de ani a lui Michelangelo. Această *Pietà* este opera unui om care-și cunoaște atît de profund meșteșugul încît își permite să mînuiască dalta așa cum un altul ar mînui pana.
Și apoi, mai e un lucru, un fapt după mine

curios, caracteristic pentru artiştii cu adevărat mari ai trecutului: într-un fel, operele lor tîrzii par simplificate şi fragmentate, imperfecte şi nefinisate. Artiştii nu se mai preocupă de frumuseţe şi de alte asemenea idei abstracte, dar, cu toate acestea, operele lor devin majore.

D.S.: *Aţi subliniat caracterul fragmentar al acestei* Pietà *şi, pornind de aici, preferinţa dumneavoastră pentru* Sclavii *zişi neterminaţi, în comparaţie cu cei finisaţi. E o concordanţă aici cu gustul epocii moderne pentru fragmentar. Ne-ar place totuşi să credem că aceasta reprezintă mai mult decît un tribut adus modei.*

Da, este cu siguranţă vorba de cu totul altceva. Înţelegeţi că ezit să consider desenele *Răstignirii* — faţă de care ne-am manifestat aici admiraţia împreună — drept fragmentare şi neterminate. Socot dimpotrivă că ele au fost înzestrate de artist cu o magnifică existenţă în spaţiu. Silueta de pe cruce, cele două siluete de lîngă cruce, totul respiră împrejur o atmosferă: realizarea lor spaţială este absolut remarcabilă. Nu-i vorba de schiţe în sensul că am avea de-a face cu desene pregătitoare pentru cine ştie ce altă operă care, dusă mai departe, ar fi trebuit să însemne mai mult.

D.S.: *Dar ce anume vă face să preferaţi* Sclavii *neterminaţi celor finisaţi?*

Îi prefer pentru că sînt înzestraţi cu mai multă forţă, mult mai multă forţă — după mine, — decît *Sclavii* finisaţi. *Sclavul* de la Luvru de pildă mi se pare mult prea indolent, somnoros şi apatic.

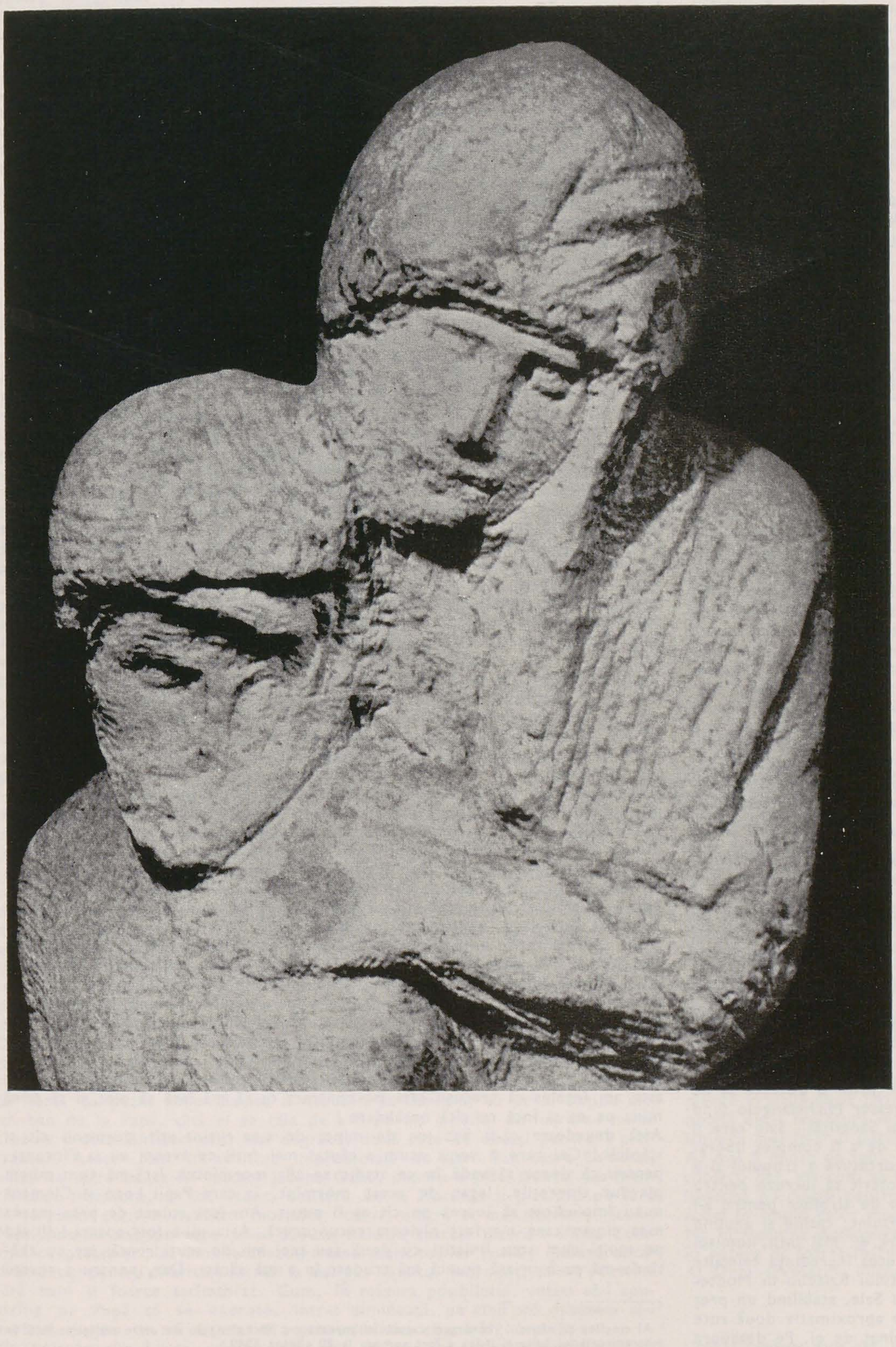
D.S.: *Da, dar se presupune că ar fi pe moarte.*

Ştiu, dar după mine reprezentarea sculpturală a unei fiinţe pe moarte se poate totuşi împărtăşi din vitalitatea creatorului ei.

D.S.: *Poate că operele finisate sînt adeseori mai puţin atrăgătoare, tocmai pentru că exprimă mai limpede fantazarea lui Michelangelo şi că găsim în fantazarea lui alte lucruri, mai puţin pe placul nostru. De pildă tegumentul siluetei ce reprezintă* Noaptea. *În privinţa* Sclavilor *neterminaţi, ei nu solicită un punct literal de referinţă în universul cotidian; este şi cazul* Nopţii.

Desigur. Şi dacă am compara pieptul ei cu acela al unei femei reale, l-am găsi neatractiv. Cred că unele sculpturi de Michelangelo respiră un fel de melancolică, leneşă încetineală. Admir acest lucru, deşi nu e pe gustul meu şi, tocmai de aceea, atunci cînd nu ajunge la acest stadiu — ca în cazul *Sclavilor* neterminaţi, rămaşi aşa din lipsă de timp — acest lucru, zic, îmi place şi mai mult. Şi totuşi *Noaptea* rămîne o lucrare admirabilă. Vreau să spun că poza în sine e nemaipomenită. Toată atitudinea siluetei, grandoarea şi magnificenţa concepţiei rămîn pînă astăzi un lucru minunat. De-a lungul întregii sale creaţii, de la debut la maturitate şi pînă la lucrările de bătrîneţe, nici un sculptor n-a putut rivaliza vreodată cu el în ceea ce priveşte amploarea resurselor. Michelangelo a înfăptuit tot ce şi-a dorit.

În româneşte de ANDREI BREZIANU



Pietà Rondanini (1552–1564), Castello Sforzesco, Milano, p. 10; detaliu, p. 11

MICHELANGELO

scrisori

Florența, 1524

Către Papa Clement al VII-lea, Roma

Prea Sfinte Părinte. Deoarece persoanele intermediare au creat de nenumărate ori mari greutăți, mi-am luat îndrăzneala să-i scriu direct Sanctității Voastre în legătură cu mormintele de la San Lorenzo. Zic că nu știu ce este mai bine, sau cine profită de rău, sau cui face rău, binele. Geaba sînt nebun și rău, sînt sigur că dacă aș fi fost lăsat să continui așa cum hotărîsem, astăzi, toate blocurile de marmură destinate acestei opere ar fi la Florența, începute și puse la punct și cu mai puțină cheltuială decît s-a făcut pînă acum; pe deasupra, ar fi tot atît de frumoase ca celelalte pe care le-am adus.
Acum îmi dau seama că treaba se cam lungește și nu știu cum se va sfîrși. De aceea cer scuze Sanctității Voastre, dacă s-ar întîmpla ca aceasta să nu-i fie pe plac, dar, neavînd autoritatea, nu mi se pare just să am responsabilitatea. O rog, dacă voiește să realizez ceva, să-mi dee oameni pricepuți în ale artei, să-mi acorde încrederea sa și o nestăvilită libertate. Va vedea ceea ce voi face și socoteala pe care o voi avea de dat.

Roma, 20 iulie 1542

Jalbă către Papa Paul al III-lea[1]

Prin mai multe tratate și convenții, messer Michelangelo Buonarroti și-a luat, iată de cîțiva ani, sarcina să execute mormîntul Papei Iuliu la San Pietro in Vincoli, și aceasta după cum reiese dintr-un contract pecetluit de notar, messer Bartolomeo Cappello, la data de 18 aprilie 1532. De atunci fiind chemat și silit de către Sanctitatea Sa al nostru Sfînt Părinte Papa Paul al III-lea să lucreze la noua sa capelă[2], neputînd să se angajeze a termina în același timp mormîntul și capela, un nou tratat a fost întocmit prin mijlocirea Sanctității Sale, cu foartele vestit senior duce de Urbino, căruia îi revine sarcina de a pune să se execute mai sus-pomenitul mormînt, astfel cum se poate vedea într-una dintre scrisorile sale datate 6 martie 1542. Din cele șase statui proiectate pentru mormîntul mai înainte citat, numitul messer Michelangelo putea încredința trei dintre acestea unui bun și renumit maestru, cu sarcina să le execute și să le plaseze la numita operă; celelalte trei, printre care se află și Moise, vor trebui executate de mîna sa; și de asemenea cade în sarcina sa să termine ancadramentul, așa cum a fost început, adică restul ornamentării mormîntului mai sus-pomenit. Deci, pentru a da curs numitului acord, mai sus-pomenitul messer Michelangelo se adresă lui Rafaello di Montelupo florentin, recunoscut ca unul din cei mai buni maeștri ai timpului său, care, pentru suma de patru sute de scuzi, astfel cum e stipulat în acordul făcut între ei, se angajă să termine cele trei mai sus-pomenite statui care erau într-un stadiu foarte avansat. Ele sînt: o Sfîntă Fecioară în picioare, cu pruncul în brațe, un Profet și o Sibilă șezînd. Restul monumentului și ornamentația mormîntului, cu excepția frontispiciului superior, au fost încredințate maestrului Giovanni de'Marchesi și lui Francesco de Urbino, cioplitor și sculptor în piatră, contra sumei de șapte sute de scuzi, așa cum stă scris în angajamentele dintre cei doi.
Îi mai rămînea să termine cele trei statui de mîna sa; adică un Moise și doi Prizonieri; cele trei statui sînt aproape gata. Dar, cum cei doi prizonieri au fost executați pe cînd opera proiectată trebuia să fie cu mult mai importantă, și trebuia să aibă mult mai multe statui, ei nu mai pot fi de nici un folos, și nici nu mai convin noului proiect, care, conform cu sus-numitul contract, este foarte micșorat și redus; din această cauză, messer Michelangelo, din respect pentru angajamentele sale, declară că a început două alte statui pentru a le rîndui în dreptul lui Moise: Viața contemplativă și Viața activă, care se află într-o fază foarte avansată, astfel încît ceilalți maeștri le vor putea termina fără greutate. Din nou messer Michelangelo a fost chemat și solicitat de către Sanctitatea Sa Sfîntul Nostru Părinte Paul al III-lea pentru a lucra și a-i termina capela așa cum este zis mai înainte. Această operă este atît de importantă încît cere din partea lui toate eforturile și dorește să fie degajat de orice altă grijă; sus-numitul maestru messer Michelangelo fiind bătrîn și dorind să-și pună toate forțele în serviciul Sanctității Sale care îl forțează și îl constrînge, și neputînd face nimic înainte de a fi complet liberat de opera Papei Iuliu, operă care îl ține într-o încurcătură a trupului și a cugetului, imploră pe Sanctitatea Sa, deoarece a hotărît să lucreze pentru ea, să intervină pe lîngă foartele vestitul senior duce de Urbino[3] pentru a-l elibera în întregime de lucrarea sus-pomenitului mormînt, casînd și anulînd orice obligație rezultînd din tratatele loial întocmite între ei. Mai întîi, numitul messer Michelangelo dorește să aibă libertatea de-a putea încredința celelalte două statui, care mai sînt de terminat, mai sus-numitului Rafaello di Montelupo sau oricui altcuiva, după bunul plac al Excelenței Sale, stabilind un preț care i se va părea cinstit (crede că va fi vorba de aproximativ două sute de scuzi) și, mai dorește, să dăruiască Moisele terminat de el. Pe deasupra mai voiește să depună întreaga sumă de bani care va folosi la terminarea în întregime a mai sus-numitei opere (măcar că acest lucru îi este stînjenitor, și că a trebuit să sacrifice o mare sumă de bani pentru aceasta); adică ceea ce a rămas din ceea ce n-a fost plătit lui Rafaello di Montelupo pentru a termina cele trei statui încredințate lui, după cum e spus mai sus; adică în jur de trei sute de de scuzi. Și ce-a mai rămas din ceea ce n-a fost plătit pentru executarea ancadramentului și a ornamentației, adică în jur de cinci sute de scuzi; și două sute de scuzi, sau cît o trebui, pentru a termina cele două din urmă statui și peste o sută de scuzi care vor folosi la terminarea ultimului frontispiciu al ornamentului mai sus-pomenitului mormînt; toată suma, adică o mie o sută pînă la o mie două sute scuzi, sau cît va trebui, va fi depusă la Roma într-o bancă serioasă în numele mai sus-amintitului foarte vestitul senior Duce, pe numele său și pentru această operă, cu condiția expresă ca banii să fie destinați întru încheierea mai sus-numitei opere, și pentru nimic altceva, și cu condiția ca aceștia să nu poată fi nici achitați, nici transferați în vreun alt scop.
În afară de aceasta, messer Michelangelo se va ocupa cu multă plăcere, și pe cît îi va fi cu putință, de statui și de ornamente, astfel încît să fie isprăvite cu toată îngrijirea cuvenită. Oricum, Excelența Sa va avea toate garanțiile că opera va fi încheiată; ea va fi încunoștințată unde se află banii destinați acestei lucrări, și va putea, prin intermediul miniștrilor, să o supravegheze fără răgaz și s-o ducă la completa ei terminare, ceea ce este de dorit, dat fiind că messer Michelangelo este foarte bătrîn și ocupat cu o operă care îl acaparează atît de mult încît doar cu mare chin, și fără a mai putea face altceva, va avea răgazul să o isprăvească. Și messer Michelangelo va fi cu totul slobod și va putea servi și satisface dorința Sanctității Sale. El îi adresează ruga să ceară Excelenței Sale să dea ordine potrivite și să trimeată o procură suficientă pentru a-l degaja de orice contract și obligație încheiată între ei[1].

octombrie 1542

Monseniorului . . .[2]

Monseniore. Înălțimea Voastră îmi trimite vorbă să pictez și să nu mă tem de nimic. Îi răspund că se pictează cu creierul și nu cu mîinile, și acela care n-are capul liber se dezonorează; de aceea nu voi putea face nimic bun pînă cînd nu se va reglementa situația mea. Ratificarea ultimului contract nu sosește, și, constrîns de cel vechi, întocmit în prezența lui Clement[3] sînt în fiecare zi lapidat, ca și cînd l-aș fi răstignit pe Cristos. Zic că acest contract, așa cum a fost el citit în fața Papei Clement, nu este conform cu copia pe care am avut-o mai apoi. Asta se petrecu astfel: chiar în ziua cînd Clement mă trimise la Florența, ambasadorul Gian Maria de Modena se duse să-l caute pe notar și amplifică contractul în felul lui; astfel că la reîntoarcere, cînd am luat cunoștință de el, am descoperit că erau în plus mai mult de o mie de ducați care nu trebuiau să figureze.
Am descoperit menționată casa unde locuiesc și alte asemenea capcane care puteau să mă ducă la pierzanie. Clement nu le-ar fi îngăduit niciodată. Fratele Sebastiano[4] poate sluji drept martor, căci el dorea ca eu să spun adevărul Papei și să-l duc la spînzurătoare pe notar. Nu am vrut, pentru că nu mă credeam obligat la un asemenea lucru, pe care nu l-aș fi putut face, chiar dacă aș fi fost liber. Jur că, după cîte știu eu, nu am primit banii menționați în numitul contract, bani pe care, așa cum pretinde Gianmaria, i-aș fi primit. Dar să presupunem că i-aș fi primit, că aș fi chiar mărturisit acest lucru și că nu mă pot elibera de contract, că mai există și alți bani, dacă se mai găsesc alții; să facem dar totalul sumelor și să vedem ce am făcut eu pentru Papa Iuliu, la Bologna, la Florența și la Roma, în bronz, în marmură și în ulei; să vedem timpul petrecut cu el pe vremea cînd era Papă și să se judece ceea ce merit. Zic cu conștiința curată, și lăsînd la o parte arvuna pe care mi-a dat-o Papa Paul, că mai am de primit din partea moștenitorilor Papei Iuliu cinci mii de scuzi. Și mai zic că, tot din vina mea, fiindcă n-am știut să mă descurc mai ca lumea, am primit de la Papa Iuliu, pentru lucrările făcute, un salariu atît de mic, încît, dacă nu aveam ceea ce mi-a dat Papa Paul, azi aș muri de foame.
După spusele reprezentanților, s-ar părea că m-am îmbogățit și că am prădat biserica. Ei fac mare zarvă; aș ști prea bine să găsesc mijlocul de a-i face să stea liniștiți, dar consider că asta ar fi un lucru nedemn. După ce mai susnumitul contract a fost făcut în prezența lui Clement, Gianmaria, ambasador pe vremea bătrînului duce[5], îmi spuse, atunci cînd, reîntorcîndu-mă la Florența m-am apucat să lucrez la mormîntul lui Iuliu, că, dacă aș vrea să-i fac o mare bucurie Ducelui, să mă duc la dracu, căci îi păsa prea puțin lui de mormînt, dar nu-i plăcea să mă vadă lucrînd pentru Papa Paul. Atunci, din asta am înțeles că trecuse casa pe contract ca să mă facă să plec și să pună mîna pe ea și încă cu cîtă nerăbdare!
Asta dovedește că-și bat joc de mine; de s-ar rușina atît dușmanii cît și stăpînii! Cel care a venit acum a căutat mai întîi ce aveam eu la Florența, pentru că dorea să vadă în ce stadiu se afla mormîntul. Iată-mă cum mi-am pierdut tinerețile, legat de acest mormînt, la care Papii Leon și Clement m-au împiedicat să lucrez pe cît aș fi putut. Am fost ruinat de prea marea mea cinste care n-a fost nicicum recunoscută. Asta mi-a fost soarta! Îi văd pe mulți cum stau liniștiți cu două sau trei mii de scuzi rentă; iar eu zbătîndu-mă cu o uriașă muncă mă trudesc în a mă sărăci. Dar, pentru a reveni

---

[1] Scrisă de către Luigi del Riccio.
[2] Capela Paulină.
[3] Executorul testamentar al lui Iuliu al II-lea.

---

[1] Al cincilea și ultimul contract care-l eliberează pe Michelangelo de orice obligație față de moștenitorii lui Iuliu al II-lea a fost semnat la 20 august 1542.
[2] Această scrisoare a fost probabil adresată Monseniorului Marc Vigerio, episcop de Sinagaglia, care s-a interpus între Michelangelo și ducele de Urbino pentru ratificarea contractului, sau unuia dintre numeroșii prelați ai curții lui Paul al III-lea.
[3] Contract din 29 aprilie 1532.
[4] Sebastiano del Piombo.
[5] Francesco Maria della Rovere.

la pictură, cum nu pot refuza nimic Papei Paul, dezolat, voi picta, şi voi face lucruri dezolante. [. . .]
Să înţeleagă cine trebuie să mă înţeleagă,

Servitorul Înălţimii Voastre,
MICHELANGELO

Mai am încă alte lucruri de spus: ambasadorul povesteşte că am împrumutat cu camătă banii Papei Iuliu şi că astfel m-am îmbogăţit; ca şi cînd Papa Iuliu mi-ar fi dat de la început opt mii de ducaţi. Pentru banii pe care i-am primit pentru mormînt, adică cheltuielile pe care le-am făcut în vremea aceea pentru această lucrare, se va vedea că această sumă se apropie de cea pe care trebuia s-o menţioneze contractul făcut pe timpul lui Clement. Într-adevăr, în primul an, cînd Iuliu mă însărcină cu lucrarea mormîntului, am stat opt luni la Carrara pentru a extrage marmura şi a o transporta în Piaţa Sfîntul Petru unde locuiam în spatele Bisericii Sfînta Caterina. Apoi, Papa Iuliu nu mai voi să mă ocup de mormînt cît timp va fi în viaţă şi îmi ordonă să pictez. Apoi, mă opri doi ani la Bologna, pentru a face statuia de bronz a Papei care a fost distrusă. Am revenit apoi la Roma şi am rămas cu el pînă la moartea sa, ţinînd mereu casă deschisă, fără nimic, fără pensie chiar, trăind mereu cu banii pentru mormînt; alt venit nu aveam. După moartea lui Iuliu, Aginensis dori să se continue mormîntul, dar făcînd ceva mai măreţ. Am transportat deci marmura la Maciello de Corvi; am pus să se lucreze partea care este plasată la San Pietro in Vincoli, şi am făcut statuile pe care le am acasă. În acel timp, Papa Leon, nemaidorind să fac mormîntul, se prefăcu că vrea să facă, la Florenţa, faţada de la San Lorenzo. Mă ceru lui Aginensis. Acesta, constrîns, îmi dădu toată libertatea cu condiţia ca, la Florenţa, să lucrez la mormîntul Papei Iuliu.
După ce am ajuns la Florenţa pentru a lucra faţada de la San Lorenzo, neavînd marmură pentru mormîntul lui Iuliu, m-am întors la Carrara unde am stat treisprezece luni. Pentru acest mormînt am adus toată marmura la Florenţa; am construit un atelier pentru a o ciopli şi m-am pus pe treabă. În timpul acesta Aginensis trimise, pentru a mă zori, pe messer Francesco Palavisini, care este azi episcop de Aleria. El văzu atelierul, toate blocurile de marmură şi figurile eboşate pentru mormînt, aşa cum sînt încă şi astăzi. Aflînd aceasta, adică faptul că lucram pentru mormînt, Medicis (mai apoi Papa Clement), care era atunci la Florenţa, nu mă lăsă să continui. M-am găsit astfel încătuşat pînă ce Medicis a devenit Papa Clement. În prezenţa sa s-a făcut, în legătură cu mormîntul, contractul care precede pe cel de acum. În acest contract s-a stipulat că primisem opt mii de ducaţi, care, după părerea lor, mi-ar fi folosit pentru a face camătă. Doresc să mărturisesc un păcat Înălţimii Voastre. Fiind la Carrara, atunci cînd am stat treisprezece luni pentru mormînt, n-am mai avut bani şi a trebuit să cheltuiesc pentru marmura acestei opere o mie de scuzi — bani pe care Papa Leon mi-i trimisese pentru faţada de la San Lorenzo, sau, mai degrabă, ca să cîştig timp, îi vorbeam despre greutăţile pe care le întîmpinam. Asta o făceam datorită interesului pe care îl purtam acestei opere. Drept răsplată aud spunîndu-se că sînt un hoţ şi un cămătar, şi asta din partea unor neştiutori care nici nu se născuseră încă.
Scriu aceste amănunte Înălţimii Voastre pentru că ţin să mă justific aproape tot atît de mult ca şi faţă de Papă căruia i s-a vorbit urît despre mine, aşa cum mi-a scris messer Piergiovanni care pretinde că a trebuit să-mi ia apărarea, şi, de asemenea, pentru ca, dacă Înălţimea Voastră va găsi vreun mijloc să spună vreun cuvînt întru apărarea mea, să o facă, pentru că eu îi scriu adevărul.
Înaintea oamenilor, nu zic înaintea lui Dumnezeu, mă ştiu un om cinstit, deoarece niciodată n-am înşelat pe nimeni; şi de asemenea, spre a mă apăra de cei răi trebuie uneori să ajung în pragul nebuniei după cum vedeţi. Rog pe Înălţimea Voastră ca atunci cînd va avea răgazul să citească acest raport şi să mi-l păstreze. Şi să ştie că mai sînt încă martori pentru cea mai mare parte a celor pe care le-am scris. Aş dori ca Papa să afle toate acestea, şi de asemenea toată lumea, căci ceea ce scriu este adevărul, şi chiar mai puţin decît adevărul. Nu sînt nici hoţ, nici cămătar, sînt cetăţean florentin, nobil şi fiu al unor oameni de bine; şi nu sînt din Cagli[1].
După ce am scris, ambasadorul din Urbino îmi trimise un mesaj pentru a-mi spune că dacă doream să primesc ratificarea, ar trebui să-mi revizuiesc conştiinţa. După părerea mea, în sufletul lui el şi-a plămădit un Michelangelo din aluatul din care e făcut el însuşi.
Dar, în legătură cu mormîntul Papei Iuliu, să mergem mai departe. Curînd el îşi schimbă părerea, adică, aşa cum am spus-o, nu mai voi să-l facă în timpul vieţii. Cînd la Ripa au ajuns corăbiile încărcate cu marmură, marmură pe care, cu puţin timp înainte o cerusem la Carrara, nu putui obţine nici un ban de la Papă, căci el se căia de a fi pornit o astfel de lucrare: mi-au trebuit o sută cincizeci sau, mai degrabă, două sute de ducaţi pentru a plăti frahtul. Aceşti bani mi-au fost împrumutaţi de către Baldassare Balducci, adică de către banca lui messer Jacopo Gallo, pentru a plăti frahtul sus-menţionatei marmure, şi tot atunci sosiseră de la Florenţa şi pietrarii pe care îi cerusem pentru numitul mormînt; cîţiva dintre ei mai trăiesc şi acum. Mobilîndu-mi casa pe care mi-o dăduse Iuliu în spatele Bisericii Sfînta Caterina cu paturi şi alte mobile trebuincioase muncitorilor tocmiţi pentru ancadrament şi pentru diferitele lucrări la mai sus-numitul mormînt, m-am pomenit fără bani şi foarte stînjenit. Cum, în măsura posibilului, voiam să-l constrîng pe Papă să se execute, într-o dimineaţă, pe cînd mă dusesem să-i vorbesc despre ce mă durea, el a pus un rîndaş să mă izgonească.
Un episcop din Lucca, văzînd acest fel de purtare, zise rîndaşului: « Dar ce, nu-l cunoşti? » Rîndaşul îmi spuse: « Iertaţi-mă messer, am poruncă să mă port astfel ».

[1] Aluzie la Bramante şi la Rafael.

Am plecat acasă şi am scris Papei cele ce urmează:
« Foarte Sfinte Părinte. Azi dimineaţă am fost izgonit din Palat din ordinul Sanctităţii Voastre. Îi aduc deci la cunoştinţă că de acum înainte, dacă Mă doreşte, Să mă caute în altă parte decît la Roma ».
Am trimis această scrisoare lui messer Agostino, slujbaş la curte, pentru a o înmîna Papei. Am chemat acasă pe Cosimo, tîmplarul care lucra mobilierul şi pe un pietrar, care mai trăieşte şi azi, el lucra de asemenea cu mine, şi le-am zis: « Duceţi-vă de căutaţi un evreu, vindeţi tot ce se găseşte în astă casă, şi veniţi la Florenţa ». Eu am plecat, m-am urcat în diligenţă şi m-am dus spre Florenţa. Papa, citind scrisoarea, trimise în urmărirea mea cinci cavaleri care mă ajunseră la Poggibonsi, către orele trei dimineaţa: şi îmi dădură o scrisoare a Papei care zicea:
« De îndată ce primeşti aceasta, sub ameninţarea disgraţiei noastre, revino la Roma ».
Cavalerii cerură răspuns, ca dovadă că m-au ajuns din urmă. I-am răspuns Papei că mă voi întoarce acolo atunci cînd va respecta ceea ce era obligat să respecte; altminteri să nu spere că mă va mai avea vreodată.
Puţin timp după sosirea mea la Florenţa, Iuliu trimise trei breve la *Signorie*[1]. La primirea ultimei, *Signoria* mă încunoştinţă: « Noi nu dorim ca din cauza ta să ducem război împotriva Papei Iuliu. Trebuie să pleci. Dacă vrei să te reîntorci la el, îţi vom ticlui o scrisoare conţinînd asemenea garanţii încît, dacă ţi-ar aduce o injurie, ar face acest lucru în acelaşi timp *Signoriei* ».
Este ceea ce se făcu pentru mine, şi mă întorsei la Papă.
Ce a urmat ar fi prea lung de povestit. O să spun doar că afacerea asta m-a costat peste o mie de ducaţi. Cînd am plecat de la Roma, lucrul a stîrnit mare vîlvă, spre ruşinea Papei. Aproape toate piesele de marmură pe care le aveam în Piaţa Sfîntului Petre au fost furate, şi mai ales cele mai mici. A trebuit deci să mă descurc pentru a aduce altele, aşa încît spun şi afirm că aş avea de primit de la moştenitorii Papei Iuliu cinci mii de ducaţi reprezentînd daune-interese. Şi tocmai acela care mi-a răpit întreaga tinereţe, şi onoarea, şi averea, acela mă face hoţ!
Din nou, şi aşa cum am mai scris, ambasadorul din Urbino îmi transmise să-mi revizuiesc conştiinţa, şi că apoi va veni şi ratificarea Ducelui. Înainte de a fi depus cei o mie patru sute de ducaţi, nu mi se vorbea în felul acesta.
Cît despre cele pe care le scriu, dacă săvîrşesc cumva vreo greşeală, ea poate izvorî doar din înaintarea sau din întîrzierea datei evenimentelor pe care le raportez, dar, tot restul, este adevărat într-o măsură chiar mai mare decît scriu.
Rog pe Înălţimea Voastră, în numele lui Dumnezeu şi al adevărului, să citească aceasta cînd va avea timpul, pentru ca, ivindu-se ocazia, să mă poată apăra pe lîngă Papă împotriva celor care mă vorbesc de rău.
Fără nici un temei şi prin informaţii false, i s-a vîrît în capul Ducelui că sînt o adevărată secătură. Toate neînţelegerile care se născură între Papa Iuliu şi mine au fost datorate geloziei lui Bramante şi a lui Rafael din Urbino. Ei au fost cauza ruinei mele împiedicîndu-l să continue mormîntul cît timp trăia. Şi făcînd aceasta, Rafael avea multă dreptate, deoarece, tot ce ştia în artă, de la mine învăţase.

Roma, 1549

Lui messer Benedetto Varchi

Messer Benedetto. Deoarece bănuiţi că am primit Cartea dumneavoastră, şi, într-adevăr, am primit-o, vă voi răspunde, în pofida neştiinţei mele, la cele ce mă întrebaţi[2]. Cred că pictura trebuie considerată cu atît mai bună cu cît ea se apropie mai mult de sculptură şi sculptura, cu atît mai proastă, cu cît se apropie de pictură.
Acesta este motivul pentru care mi s-a părut întotdeauna că sculptura era lumina călăuzitoare a picturii şi că între una şi cealaltă există o diferenţă ca între soare şi lună.
Acum, de cînd am citit cartea dumneavoastră, unde spuneţi că, din punct de vedere filosofic, lucrurile care au un acelaşi scop sînt un acelaşi lucru, mi-am schimbat părerea; şi afirm că, dacă greutăţile, chinul, munca, ştiinţa mai înaltă nu dau o mai mare nobleţe, atunci pictura şi sculptura sînt unul şi acelaşi lucru. Dacă aşa stau lucrurile, fiecare pictor ar trebui să nu facă mai puţină sculptură decît pictură, şi, de asemenea, sculptorul ar trebui să nu facă mai puţină pictură decît sculptură.
Prin sculptură înţeleg ceea ce se face prin cioplire, căci aceea care se face prin modelare este asemănătoare picturii. Pe scurt, deoarece pictura şi sculptura izvorăsc şi una şi cealaltă dintr-o aceeaşi inteligenţă, ele pot fi lăsate să trăiască în pace, renunţîndu-se la orice altă dispută, deoarece mai multă vreme se pierde în sfadă decît făcînd statui. Dacă cel care a scris că pictura este mai nobilă decît sculptura înţelege în acelaşi fel toate lucrurile pe care le-a scris, slujnica mea le-ar fi putut scrie mult mai bine decît a făcut-o el[3].
Ar mai fi multe de spus, lucruri care nu au fost zise încă despre un asemenea subiect, dar, aşa cum vă spuneam, ar trebui prea mult timp, şi mie timpul îmi lipseşte, nu numai pentru că sînt bătrîn, dar şi pentru că mă pot socoti de pe acum în rîndul celor morţi; de aceea vă rog să mă iertaţi.
Mă încredinţez dumneavoastră şi vă mulţumesc aşa cum ştiu şi pe cît îmi stă în putere de foarte marea onoare pe care mi-o faceţi deşi nu o merit nicicum.
Al Dumneavoastră, Michelangelo Buonarroti, la Roma.

În româneşte de DOMINIC BREZIANU

[1] Nu se cunoaşte decît una, datată 8 iulie 1506, prin care Michelangelo este invitat să se reîntoarcă la Roma şi asigurat că nu i se va face nici un rău.
[2] Benedetto Varchi, preşedintele Academiei Florentine, realizase un fel de anchetă în rîndul artiştilor timpului său, pentru a şti dacă sculptura putea fi comparată cu pictura. Mai mulţi îşi dădură părerea şi, pornind de la acest subiect, Varchi publică o cărticică intitulată: « Două lecţii ale lui Messer Benedetto Varchi ».
[3] Aluzie la Leonardo da Vinci.

Realism și invenție

Precizez: problema în discuție nu este neapărat specifică artei contemporane. Specifică poate fi numai dialectica raporturilor dintre realism și invenție: în arta contemporană, o dialectică a tensiunii creatoare. Firește că o istorie a acestor raporturi în arta plastică de-a lungul vremii ar putea demonstra, pe îndelete, cum au evoluat și pendulat lucrurile spre tensiunea creatoare de astăzi; ne vom mărgini însă la examinarea rezumativă a situației de la impresionism încoace. Marea cotitură n-a pornit totuși de la impresionism, ci de la formele de reacție împotriva lui. Impresionismul a reprezentat unul din momentele de vîrf ale încercărilor de a *studia* realitatea exterioară, în ființa ei aparentă, la dimensiunile *prezenței*. Astfel se și explică cultul instantaneismului liric al impresionismului, ținuta lirică fiind de fapt un mod de adaptare docilă la real, și nu un mod de a-l reinventa sau de a-i adăuga noi dimensiuni. Meniri de acest gen au fost asumate de postimpresioniști, de Art-Nouveau, de expresioniști, de cubiști, de unele forme ale futurismului — ale celui rusesc în special — cele teoretizate de futurismul italian propunîndu-și în primul rînd mimarea realului, din care reține noutățile și senzaționalul, adică latura lui superficială. Conceptul de armonie care în gîndirea artistică a lui Seurat dobîndește o semnificație filosofică, conceptul de energie în expresionism și futurism, concepția despre obiect în cubism, metafizica luminii în orfism, se definesc ca modalități ale căutării unor noi dimensiuni ale realului și a exprimării lor în limbaje adaptabile acestor dimensiuni. Odată declanșată, investigația, programatică în acest sens după o întrerupere de veacuri, nu se va mai opri; dimpotrivă, va intra într-un soi de concurență cu realul care, în condițiile de dezvoltare ale științei și tehnicii contemporane, va dobîndi, în multe privințe, caracterele unui suprareal, în continuă mișcare și metamorfoză. Metamorfoză cu profunde implicații în viața practică, în concretul existenței cotidiene a oamenilor, depășind faza adaptării la uman, atingîndu-se situația, paradoxală, în care umanul se străduiește el să se adapteze la noile invenții ale realului. În acest fel, realul existenței se îmbogățește permanent cu invenții care se vor suprapune peste acest real, dînd naștere unei confruntări dialectice, preluată apoi, în chip firesc, și de creația artistică.

Așadar prezența și acțiunea realului în expresia artistică modernă nu pot fi concepute înafara stării de invenție permanentă pe care însăși înfățișarea acestui real o oferă, atît în fenomenele lui obiective cît și în impulsurile subiective pe care le provoacă. Este aici o modificare de experiență a realității, atît de profundă, încît cuprinde în chip inevitabil pînă și acele zone care, la prima vedere, par neatinse de ea, de pildă zona bucuriei de a fi în natură, de a trăi « peisajul ». Sentimente de același fel, dacă nu eterne, măcar tradiționale, își vor afirma atunci cu adevărat puterea de a exista în continuare, în primul rînd în contextul acestor experiențe a realității. Tradus în domeniul artistic, acest lucru înseamnează că, deși un peisaj pictat de un artist din secolul trecut sau de la începutul veacului nostru poate fi resimțit, « înțeles » de noi în toată plenitudinea valorilor lui spirituale, un peisaj pictat de un artist al zilelor noastre « în felul » acelor peisaje din epocile mai sus citate va fi lipsit de autentică eficacitate artistică. Chiar și lucrat cu maximum de măiestrie tehnică, el nu va depăși emoția decorativă sau, în cel mai bun caz, nostalgică. Un stil se definește prin lucrarea epocii asupra motivațiilor lui profunde, în care își vor afirma firesc prezența experiențele artistice tradiționale; dar își atenuează caracterul dacă pune o barieră invenției iconografice și lingvistice care prelungesc tradiția și pe care energiile caracteristice epocii noastre le stimulează, le cer.

Pentru a se putea vorbi de realismul unei opere de artă, adică de sinceritatea și autenticitatea confruntării ei cu realitatea veritabilă, și nu cu o presupusă sau fostă realitate, este neapărat nevoie de acel act al atenției și adaptării la nou care este invenția. Păstrarea valorilor demult achiziționate ale unei realități sociale este astfel legată de invenția care descoperă căile de valorificare posibilă, adeseori imprevizibilă, a acestor valori, inclusiv a celor artistice. Nu poate fi calificată drept realistă o creație care se menține numai în limita valorilor definitivate, îndelung practicate și nu se încumetă să tatoneze, dacă nu să afirme hotărît universul valorilor în devenire, în transformare.

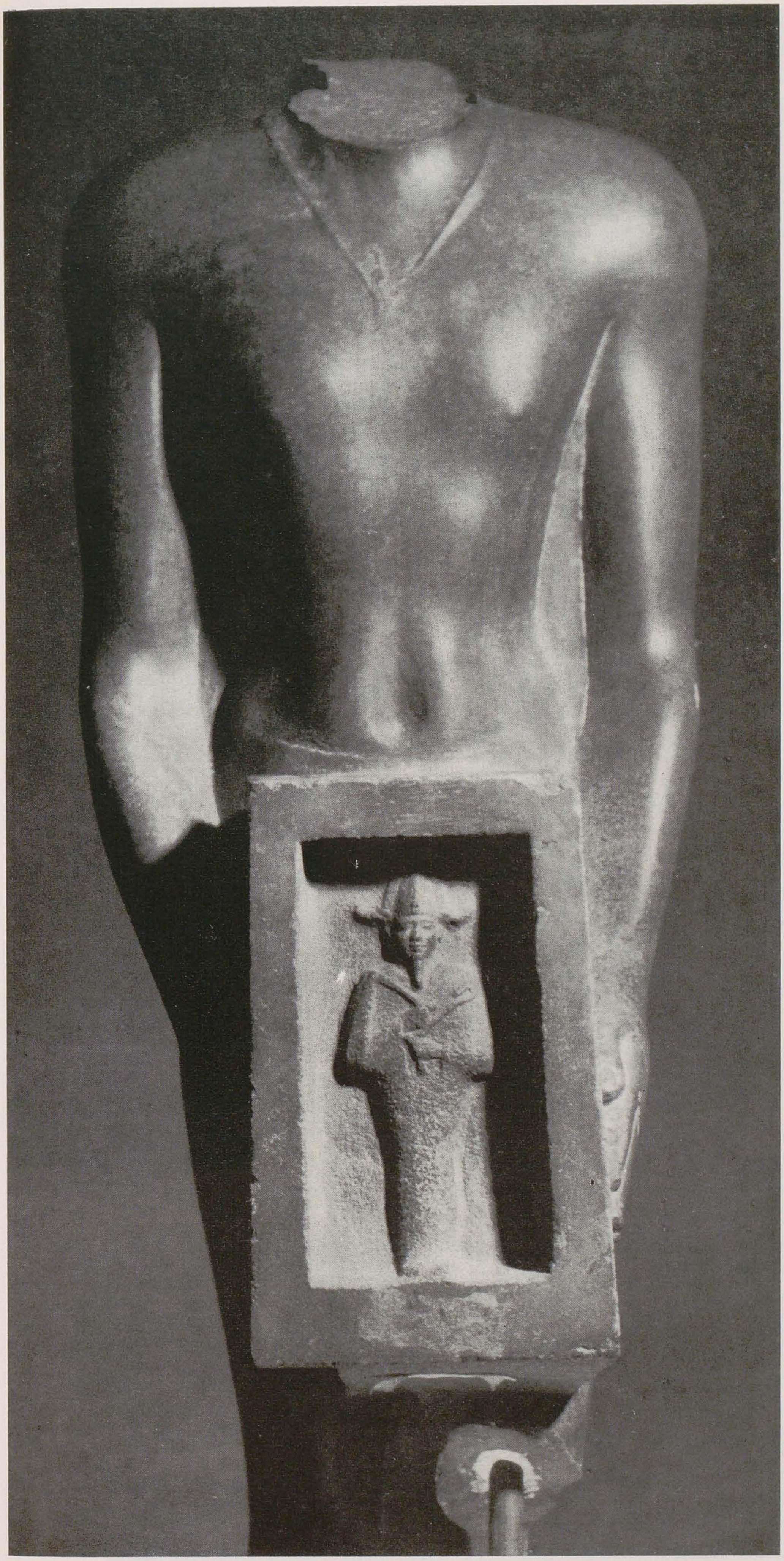
Aplicate la viața cotidianului concret al artei contemporane, aceste adevăruri — le-am putea spune elementare — se situează totuși într-un cîmp al dialogului: receptarea lor nu se face de la sine. Există și artiști, și o parte din public care acceptă, din noțiunea de realism, necesitatea de a se ține seamă de realitatea dată, dar o resping, nu odată sprijiniți de voci ale cronicii, pe cea a realității în mișcare, a realității care se conturează în zare. Uneori această deficiență esențială este înlocuită cu practicarea, simplist înțeleasă, a unor forme de invenție, cum ar fi introducerea de elemente de fantastic în descrierea realului, concepute însă exterior, ornamental, fără o funcție iconografică și emoțională justificată. Dar nu despre asemenea forme de invenție este vorba atunci cînd se discută despre raporturile dintre realism și invenție, ci despre posibilitatea artistului de a extinde semnificația conceptului de realitate și de a participa, prin acțiunea sa, la fertilizarea « stării de invenție » în care se află realul contemporan, la umanizarea lui. Această poziție activă nu impietează cu nimic asupra consensului existent — în gîndirea artistică românească în orice caz — asupra menirii artei de a găsi esențialul, permanențele realului, de a le reține și a atrage atenția asupra lor, dincolo de furnicarul și pestrițul vremii. Din « esențial » face parte și capacitatea lui de a lucra metamorfotic și de a se defini mereu sub alte înfățișări. Totuși, tentația trecerii peste această condiție a temporalității, care pecetluiește încarnarea esențelor realului, mai grevează încă, în practica curentă a vieții noastre artistice, dezvoltarea conceptului de realism, care, uneori, este rupt de vocația lui spre invenție. Un exemplu — și nu este singurul — îl întîlnim în felul în care este promovată în diferite săli de expoziție ca și în unele prezentări de televiziune, o producție mediocră uneori, de o viziune și factură idilică și ale căror referințe la realitate sînt foarte sărace dacă le confruntăm cu ceea ce înseamnă, în experiența contemporană, contactul cu natura și interpretarea fizionomiei umane. Nu este vorba desigur de acele aspecte ale artei naive, care, cu ingenuitatea și hazul exprimării lor, operează de cele mai multe ori asocieri revelatorii pentru raporturile realism-invenție în conștiința creatorului neprofesionist. Acolo raporturile acestea ies de fapt din sfera strictă a esteticului și se constituie ca un fenomen de expresie complex, cu profunde implicații în problema adaptării umane la mediul natural și cultural contemporan.

Este însă vorba de acele îndeletniciri artistice, corecte sub aspectul profesional, care pot constitui un agreabil divertisment relaxator, dar nu oferă aspecte majore ale realității zilelor noastre. Lipsindu-le factorul invenție la nivelul experienței contemporane de viață, ele se situează înafara artei ca atare, cu posibilitățile ei de a fi cunoaștere, energie, acțiune spirituală, și apar doar ca aluzie la o comunicare începută, dar neaprofundată.

« Realism și realitate » era simptomatic intitulată o expoziție care vroia să prezinte, la muzeul din Darmstadt, modalități ale expresiei artistice pornită de la realitatea dată prin intermediul însă al unui cult al obiectului; prin realismul tradițional, prin supra- și hiperrealism, prin expresionism este analizat polemic registrul dialecticii realism-invenție, ca singura formă de realism plauzibil astăzi. Expoziția examina însă numai modalitățile direct figurative ale realismului, nu și pe cele simbolice, în contextul cărora raporturile realism-invenție pot avea un rol deși în alt cadru metaforic.

În arta noastră, această delimitare, îngustă, a realismului, nu este operantă, fiindcă temelia teoretică a gîndirii artistice românești contemporane este axată pe prezența socială a artei, pe funcția comunicării interumane și, ca atare, procesul invenției în actul creator pornit de la realitate îmbrățișează întreaga arie a existenței muncii și ambianței umane, prin experiența vizuală și afectivă tradițională spre cultivarea unui cîmp vizual implicat de dezvoltarea arhitecturii contemporane. Direcțiile de afirmare ale sculpturii românești actuale confirmă de pildă strălucit această difuzare în profunzime a sintezei creatoare « realism-invenție »; la fel tapiseria, ceramica, arta sticlei, antrenînd, alături de pictură și de grafică, apariția unor forme de autentic realism contemporan, de ancorare socială în realitate, care nu are nevoie de excesele hiperrealismului, fiindcă posedă îndestulătoare argumente proprii.

AMELIA PAVEL



EGIPTUL ANTIC

Trei milenii de cultură

Sub acest titlu, Oficiul de expoziții al Consiliului Culturii și Educației Socialiste a prezentat o interesantă expoziție de arheologie egipteană, organizată de Muzeele de Stat din Berlin — Muzeul de Egiptologie și Colecția de papirusuri (R.D.G.). Deschisă în mai 1975, expoziția a rămas accesibilă publicului pînă în august, același an. Expoziția amintită nu este prima de acest fel, dimpotrivă se înscrie într-o adevărată serie de manifestări de prestigiu, destinate să facă mai bine cunoscute publicului românesc culturile prestigioase ale vremurilor îndepărtate. Amintim în acest sens cîteva: Tezaurul Irakian, Aurul Vikingilor, Aurul din Eldorado, Expoziția descoperirilor arheologice din Republica Populară Chineză, Mozaicurile tunisiene, toate manifestări de prim ordin, de natură să situeze activitatea instituției organizatoare în sfera elevată a actului de cultură. Organizată de un partener de prestigiu — Muzeele de Stat din Berlin, unde atît tradiția cercetării științifice cît și aceea a valorificării muzeale îmbină rigoarea cu larga difuzare și accesibilitate — expoziția este caracterizată de cîteva trăsături specifice care o definesc în raport cu celelalte manifestări similare de care am amintit mai sus. Astfel, una dintre trăsături constituie reflectarea directă a concepției materialist-istorice a muzeografilor și arheologilor germani — este vorba de structura tematică a expoziției care grupează documentele prețioase pe care le expune în patru capitole mari, căutînd să îmbrățișeze toate domeniile vieții sociale ale Egiptului antic, dar și să sublinieze specificul colectivităților egiptene și al culturii acestora. Astfel expoziția începe cu marele capitol al *Cultului morților:* stele funerare, stele-false porți, mese ale ofrandelor, ușebțiuri, instrumente rituale; toată recuzita obișnuită a unui muzeu egiptean se reîntîlnește aici, ordonată în raport de destinația și de raporturile funcționale originare, așa încît să sugereze chiar și publicului neavertizat înțelesul și folosința lor, în perspectiva gîndirii egiptene cu privire la viață și moarte. Dar poate seria cea mai interesantă și mai sugestivă este bogatul grup de mumii și de accesorii ale mumiilor: mumii propriu-zise, sarcofage și sicrie, măști plastice sau pictate (portrete de mumii), amulete. Este, de altfel, și grupul cel mai valoros din punct de vedere artistic, dacă n-ar fi să luăm în considerare decît figurinele zoomorfe preistorice, cu siluetele lor atît de precis și de sugestiv decupate în piatră dură, și tîrziile portrete de tip Faium, cu viața deosebită pe care fizionomiile acestor dispăruți o păstrează. De un deosebit interes sînt și Cărțile Morților, cu enigmaticele lor reprezentări ale lumii de dincolo de mormînt, în care fantezia sumbră a teologilor care le-au gîndit este cumpănită fericit de măiestria grafică a artiștilor caligrafi și miniaturiști care le-au realizat, constituind o ciudată și neașteptată ilustrare a valorii catartice a creației.

Cel de al doilea capitol, *Zei și preoți*, constituie de fapt o galerie de figuri monumentale, adesea monstruoase, ilustrînd viziunea ciudată a egiptenilor despre supranatural dar și nivelul deosebit la care plastica ajunsese în imperiul de pe malurile Nilului. Îndeosebi efigiile sculptate prin abraziune în piatră dură dau măsura întregii măiestrii artistice a artiștilor nilotici care dăduseră expresie unei culturi definită drept « o cultură superioară realizată cu mijloacele tehnice ale epocii pietrei ». Dar, dincolo de considerentele teologice sau tehnico-artistice, galeria aceasta de figuri divine are încă un merit: zeii, personificări ale forțelor naturii, îmbracă adesea înfățișarea unor elemente din natură — animale sau plante — constituind

1. *Torsul unei statui a preotului Horsiese; defunctul ține un sipet cu efigia zeului Osiris; în jurul anului 360 î.e.n.; gresie roșie-brună, înalt: 49 cm*

astfel mărturii dintre cele mai concludente privind natura vechiului Egipt, dar și sensibilitatea poporului egiptean față de mediul lui natural, legat poate mai mult decît în alte părți ale pămîntului de destinul istoric al comunităților omenești arhaice. Cel de al treilea capitol, *Regalitate și Stat*, este, înainte de orice, o serie de portrete, impresionante adesea, totdeauna monumentale, dominate de acele excepționale mărturii de activitate artistică provenind din atelierul lui Tutmes, sculptorul de curte al faraonului blestemat și eretic Ahnaton, și care s-a străduit, prin realismul lui vibrant, să exprime noua doctrină bazată pe iubire și simplitate, pe care Amenofis al IV-lea — Ahnaton a propovăduit-o anacronic și fără succes. Între toate, capul de gresie al reginei Nefertiti, deși nu este atît de celebru ca acela de calcar pictat aflat astăzi în Berlinul de vest, este emoționant prin pateticul expresiei, obținut cu o economie și o rigoare de mijloace artistice rar întîlnită.

În sfîrșit, ultimul capitol, *Administrație, agricultură și meșteșuguri*, constituie un adevărat tablou caleidoscopic al activității productive, și chiar mai mult decît atît, o incursiune în laboratorul intim de creație al meșteșugarului artist egiptean, o frescă a tuturor mijloacelor, șiretlicurilor, tehnicilor și eforturilor depuse de țăranul egiptean pentru a se înstăpîni pe natura înconjurătoare, pentru a o îmblînzi și a o folosi. Varietatea documentelor — obiecte utile de înaltă vechime, fresce pline de pitoresc din morminte, basoreliefuri — fac din detalierea acestei secții a expoziției un adevărat basm în imagini despre o lume care, efectiv, « a fost o dată ».

Ordinea în care cele patru capitole se succed este, poate, elementul cel mai caracteristic, semnificativ pentru specificul culturii egiptene, a cărei efloresceнță de idei și de forme artistice, axate pe conceptul de nemurire și pe acela de faraon (= rege-zeu) constituia fațada strălucitoare și fantască a unei structuri în care elementul motor îl constituia munca stăruitoare și de o ingeniozitate creatoare fără egal a felahului și a meșteșugarului.

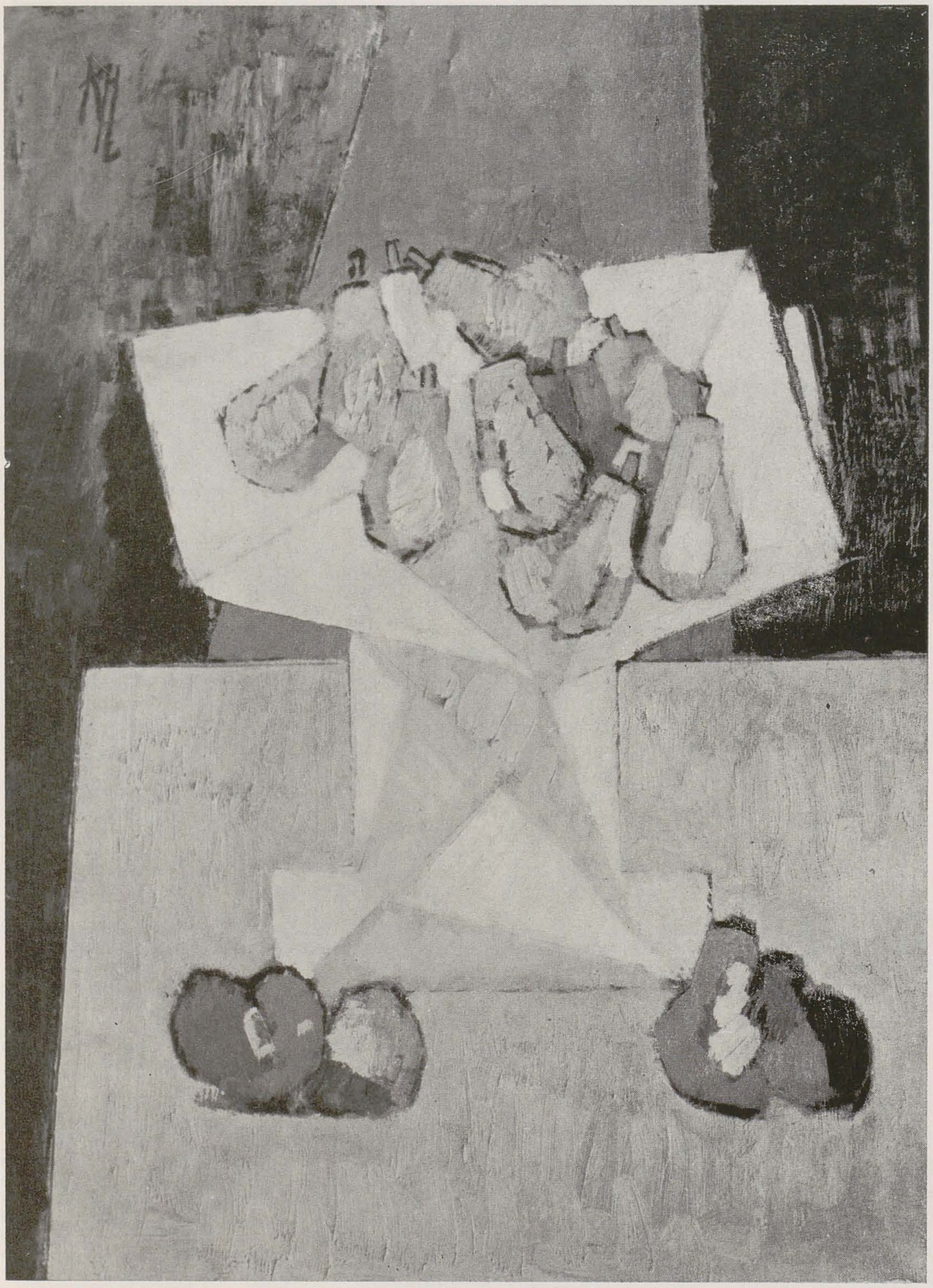
Expoziția este însoțită de un catalog deosebit de îngrijit redactat și prezentat. Textul constituie un mic manual de egiptologie, și, completat de tabelul cronologic de la sfîrșit și de ilustrația chibzuit aleasă, este de un real folos amatorului doritor de informație riguroasă precum și tineretului studios, dornic de inițiere. Traducerea limpede, corectă și îngrijită, calitatea tipografică a ilustrației, prezentarea de gust a broșurii, întregesc intențiile autorilor în mod fericit.

Fără îndoială, specialistul ar fi dorit o enumerare exhaustivă a exponatelor, adesea descrise global, pe grupe sau vitrine, după cum unele expresii sau onomastice au fost traduse sau transliterate prea fidel din germană, fără referire la tradiția oarecum diferită a nomenclaturii egiptene în românește (d.e. tulpanul regal = claft; Hatcepsut — Hatșepsut). În sfîrșit, o mai precisă raportare a ilustrației la catalog ar fi sporit fără îndoială utilitatea ei.

Dar, dincolo de aceste neglijabile scăderi, expoziția rămîne, atît prin conținutul ei cît și prin nivelul de prezentare, o reușită care demonstrează în cît de mare măsură selecția judicioasă și încadrarea tematică rațională, științifică, este preferabilă prezentărilor « senzaționale » de tipul celei a tezaurului funerar al lui Tutancamon, uluitor, fără îndoială, dar neputînd să dea decît o imagine aproximativă și pe alocurea ieftină despre ceea ce a fost un mare popor și o mare cultură.

RADU FLORESCU

2. Sarcofagul antropomorf al lui Ahmose, mare preot la Letopolis și preot la Memfis
primul pătrar al sec. II î. e. n., calcar, lung: 2,18 m
3. Desen preliminar pentru un relief: un păstor mînînd două vite
Din mormîntul lui Manofer, preot și inspector regal al peruchierilor
Sakkara, în jurul anilor 2400 î. e. n., calcar pictat, înalt: 32 cm, lat: 67,5 cm
4. Masca mumiei unui băiat
probabil din Echmumen (Hermupolis), perioada romană, stuc pictat, înalt: 22 cm (p. 17)


Natură statică

PROFIL

AUREL NEDEL — unul dintre cei mai distinşi pictori din grupul de filiaţie Ciucurencu. Cu loc bine statornicit în afecţiunea publicului larg, cu « cotă » în lumea colecţionarilor. « Privitor ca la teatru » faţă de rapidele şi spectaculoasele metamorfoze plastice ale veacului, Aurel Nedel continuă a intona elogiul picturii-pictură, polisîndu-şi fără istov meşteşugul temeinic deprins în anii de ucenicie la maestrul iubit. Îşi spune cuvîntul o dispoziţie interioară către echilibru.

Pentru el pictura în ulei este prilejul desfăşurării unui profesionalism prob, al dezbaterii unor probleme legate de clădirea formei, de relaţii cromatice, de conţinut expresiv.

Tablourile nu sînt tablouri pur şi simplu, ci probleme, momente, etape ale înaintării, cu fiecare totul fiind încă odată pus în discuţie — de la geometria fermă deşi disimulată a compoziţiei pînă la procesul de construire a materiei.

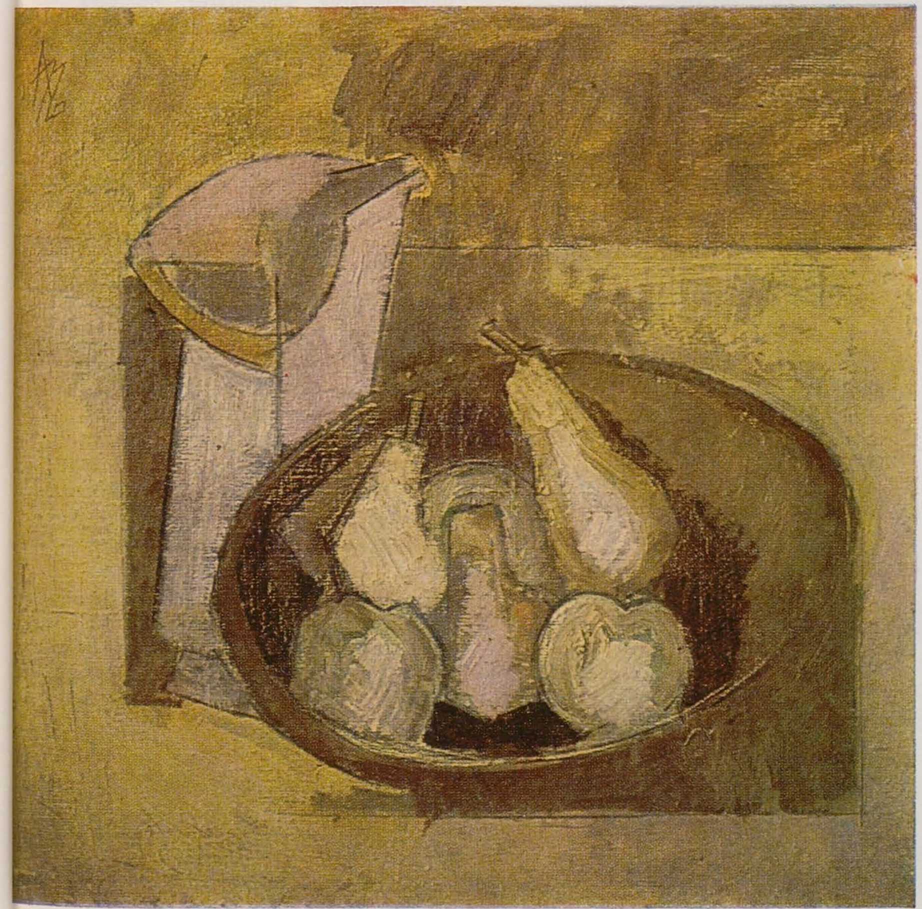
Acum, în anii rodnici ai maturităţii, pictura lui Nedel evidenţiază tendinţa tot mai pronunţată a simplificării formale, a reducţiei decorative, a îmbogăţirii pastei, a decantării culorilor. Nici un gen nu are secrete pentru acest artist. Excelează în peisaj şi portret deopotrivă, dar niciunde caracterul particular al sensibilităţii sale nu apare mai limpede ca în naturile moarte. Logica articulării formelor cu care l-a înarmat meditaţia la opera bătrînului din Aix şi a lui Braque, simţul culorilor rare, mariajul chibzuit între tonurile mai putrede şi cele vitale, voluptatea epicureică pentru « la bonne pâte » fac din naturile statice ale lui Aurel Nedel embleme ale forţei sale picturale. Îmi amintesc că o suită de asemenea naturi statice cu pere (realizate în trinomul brun, gri şi galben, asociat ici-colo cu verzuri, iiliachiuri sau oranjuri), expusă cu ani în urmă la « Apollo », mi-a semnalat pentru întîia oară cu putere caracterul distinct al talentului său şi aportul de nuanţă Nedel în cadrul « şcolii Ciucurencu ».

OLGA BUŞNEAG

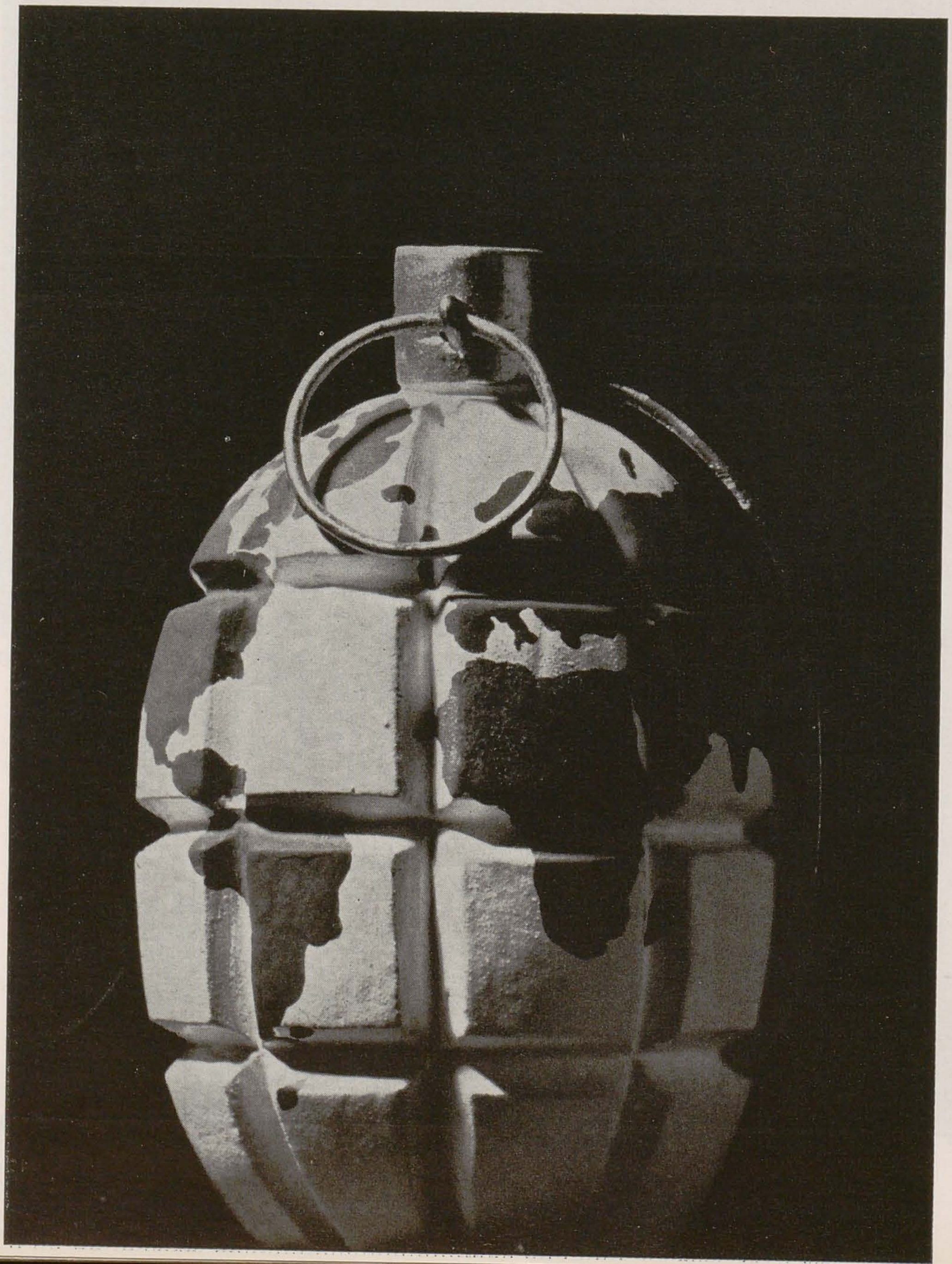
AUREL NEDEL

Peisaj

Natură statică



Portret



Design finlandez

Această expoziție — una dintre foarte numeroasele « itinerante » ce au contribuit la consolidarea renumelui design-ului finlandez — este definitorie pentru aspectele culturale ridicate de producția industrială. Ambianța materială, obiectele înconjurătoare, constituie elemente decisive în configurarea unui mod de gîndire specific: în programul de expansiune a culturii de masă producția de obiecte fabricate în serie este, pe drept cuvînt, considerată unul dintre « canalele » cele mai puternice în ceea ce privește structurarea stilului de viață contemporan. Expoziția furnizează elemente convingătoare pentru definirea design-ului finlandez în cadrul mai general al *stilului nordic*. Se cer enumerate o serie de caracteristici care înseamnă uneori și particularități:

— o dezvoltare culturală lentă și continuă (*Societatea finlandeză de meserii și design*, înființată în 1875, este a doua ca vechime din lume; impunerea deplină a design-ului finlandez se realizează după 1950);

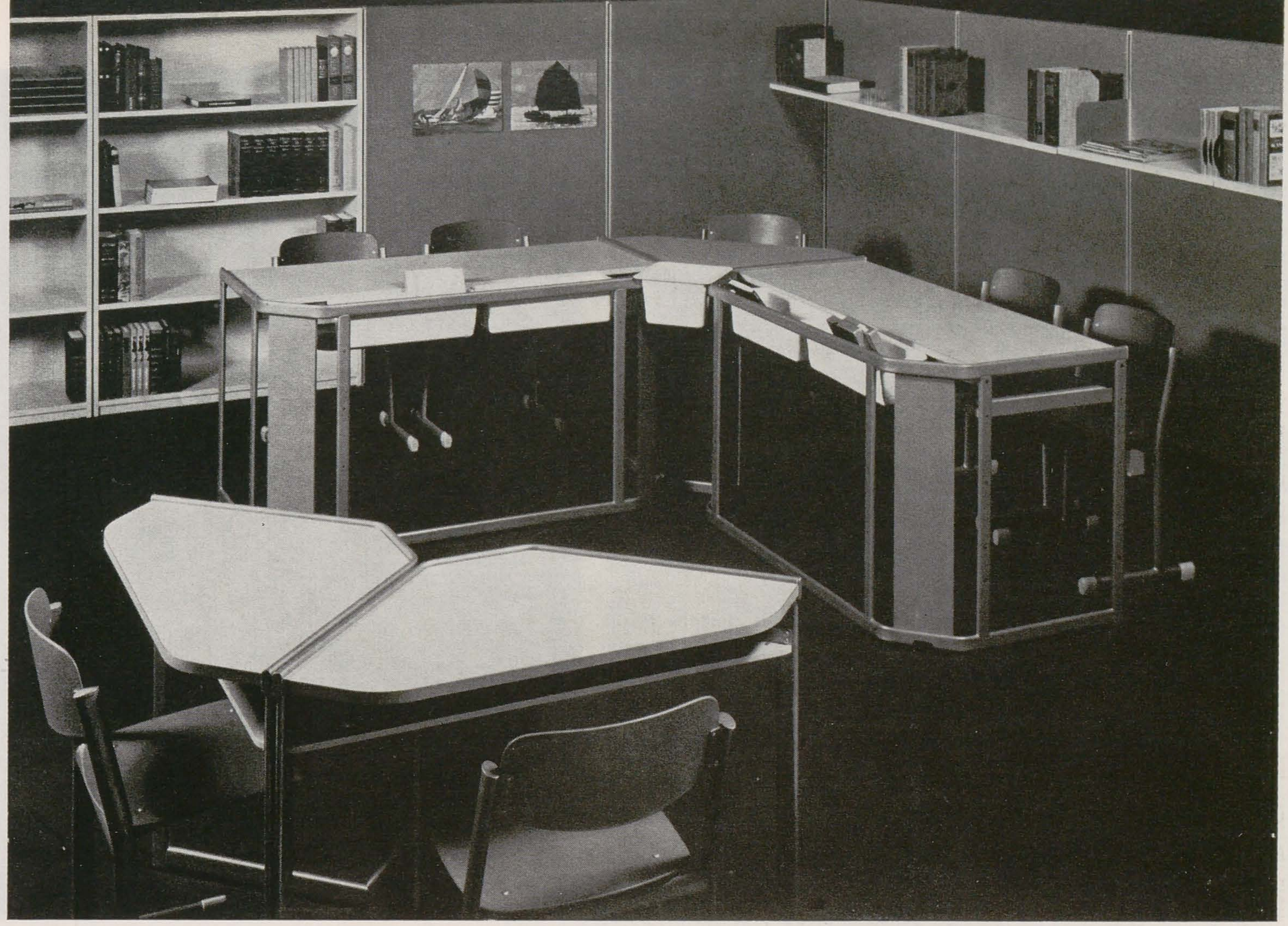
— o veche tradiție artizanală care a fost integrată în procesul industrial, integrare favorizată și de dimensiunile întreprinderilor, de obicei mici (exemple ar fi producția actuală de covoare ryijy — a căror primă atestare e situată în secolul XV — precum și de bijuterii);

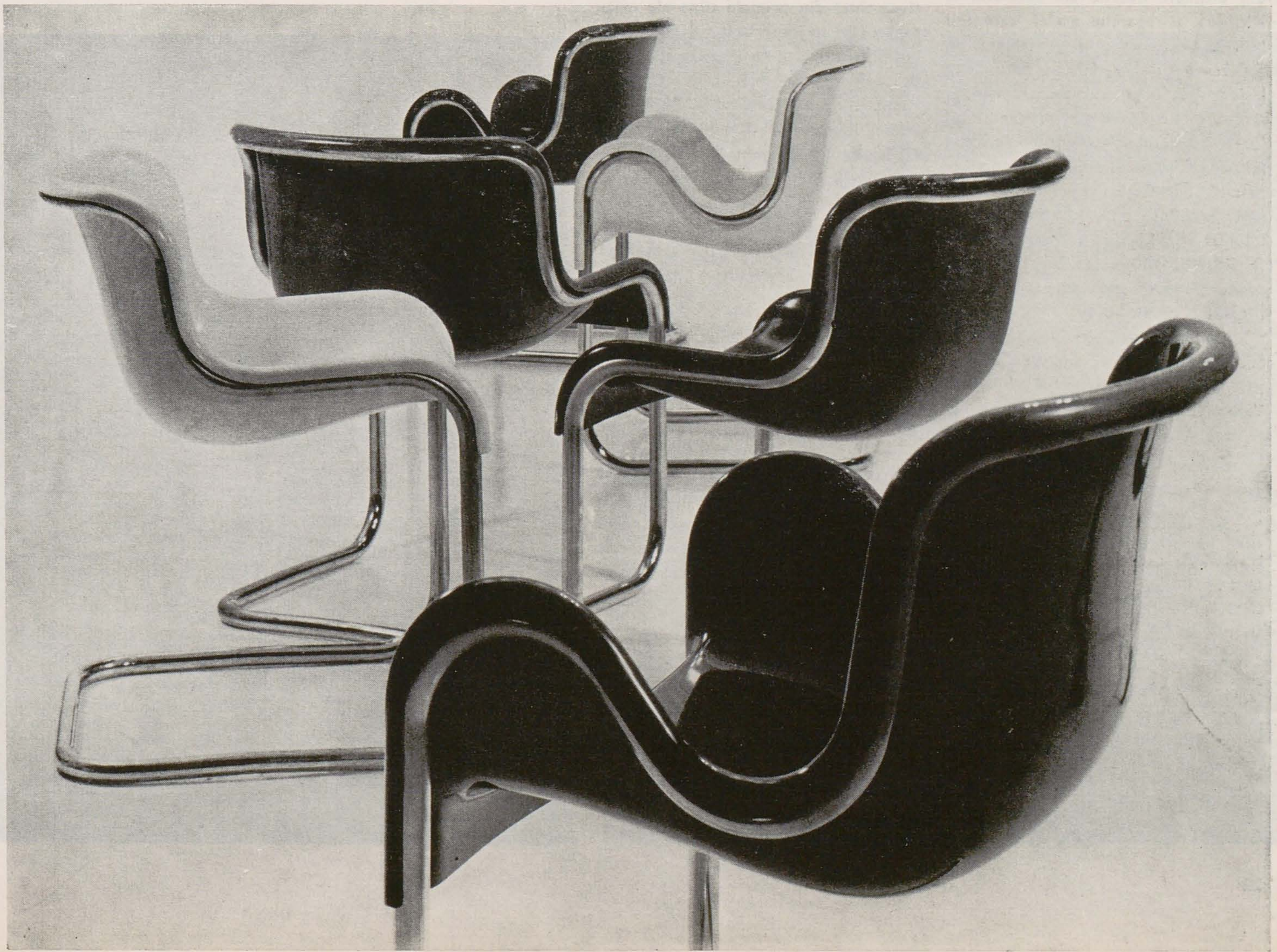
— un respect pentru consumator, pentru nevoile sale reale, trăsăturile comune ale produselor expuse fiind oportunitatea, simplitatea, noblețea (mai cu seamă în domeniul mobilierului este dovedită o « știință » a evidențierii frumuseții materialului);

— o rețea de pregătire a specialiștilor în design ce atinge un înalt nivel. De la început, design-ul finlandez exclude extravaganța, soluțiile « stilismului », « machiajul » produsului pentru întreținerea în modă și tocmai de aceea el rezistă în timp.

Peste 70 de designeri și artizani și peste 30 de întreprinderi producătoare participă la această manifestare. Expoziția cuprinde mobilier, de la piese de interior la echipamente pentru birouri sau pentru grădinițe (amintim aici mobilierul conceput de Ilmari Tapiovaara, Eero Aarnio, Saara Sappinen), textile (draperii de Vuokko Nurmesniemi, Perttu Mentula), covoare ryijy (Mirja Tissari, Raija Lahtinen), bijuterii (Mirjam Salminen), sticlă (Tapio Wirkkala, Timo Sarpaneva), ceramică (Richard Lindh), metal (Seppo Mallat), jucării (Kaija Aarikka) și graphic design (afișe de Jukka Veistola, Kyösti Varis). MIHAI DRIȘCU

TIMO SARPANEVA: Serviciu din sticlă
JUKKA VEISTOLA: Afiș
SAARA SAPPINEN: Mobilier (birou, bibliotecă, masă)
ESKO PAJAMIES: « Contra »-garnitură de mobilă din crom și plastic





DOUĂ EXPOZIȚII

Portretul rus și sovietic

Pe linia schimburilor culturale tradiționale dintre țara noastră și Uniunea Sovietică, Muzeul de artă al Republicii a găzduit (iulie-august 75) o interesantă expoziție de artă rusă și sovietică axată tematic pe un singur gen și anume portretul. Numai aparent îngustă, această circumscriere se justifică pe deplin dacă luăm în considerație propensiunea de totdeauna a picturii ruse pentru acest gen și, în consecință, succesele remarcabile obținute în redarea chipului uman. Vocația pictorilor ruși pentru portret își găsește desigur explicații. Lunga lor experiență în pictura de icoane, care sînt, în majoritatea cazurilor, un fel de portrete, ar fi una. Interesul lor constant pentru om, întrebările chinuitoare ce și le-au pus în legătură cu existența umană, sondajele psihologice în natura sufletului omenesc, care au făcut faima literaturii ruse din veacul trecut și de care s-au contaminat și pictorii — ar explica, de asemenea, atenția arătată portretului și vădită pe tot parcursul celor aproape trei secole de artă rusă modernă. Căci, într-adevăr, primele încercări în acest gen datează din ultimele decenii ale secolului al XVII-lea și aparțin acelei categorii hibride, cunoscute sub numele de « parsuna », care face trecerea de la icoană la portretul laic propriu-zis, și din care expoziția a prezentat un foarte concludent exemplar: *Portretul lui Andrei Apraskin*, opera unui anonim. Primele manifestări de nivel european sînt însă din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și ele trebuie puse în legătură directă cu înființarea academiei de artă din Petersburg. Începînd cu Rokotov și cu Levițki, ne găsim, într-adevăr, în fața unor artiști desăvîrșiți. Să amintim doar că pe ultimul, Louis Réau, ca și Tamara Talbot Rice, nu ezită să-l pună, ca valoare, alături de Reynolds și de Gainsborough.

Tot în cadrul artei academice, dar marcați de o certă undă de romantism, activează Briullov și Kiprenski, portretele cu semnătura lor evidențiindu-se printr-o tumultuoasă trăire lăuntrică, aflată într-un deplin acord cu atitudinea, cu gesturile și chiar cu ținuta vestimentară a modelelor. Un moment de vîrf în dezvoltarea portretului rus îl reprezintă desigur activitatea peredvijnicilor. Pentru Perov, Kramskoi, Ghe, Repin, Iaroșenko, Kasatkin, Serov, Arhipov, prezenți toți în expoziție, practica asiduă a genului le oferă posibilitatea să zugrăvească, în toată complexitatea sa spirituală, pe eroul pozitiv al epocii, de obicei intelectualul progresist (scriitor, artist, compozitor, savant), dar și omul din popor (țăranul, muncitorul, revoluționarul de profesie).

Chiar și în perioada căutărilor febrile în domeniul formei, cînd interesul pentru conținutul social al artei este în vădit regres, portretul continuă să rețină atenția multor pictori ruși, măcar că accentul de pe psihologia personajelor migrează spre efectele decorative, cum o demonstrează operele semnate de Golovin, Kustodiev, Borisov-Musatov, Petrov-Vodkin, Lentulov, Serebriakova ș.a.

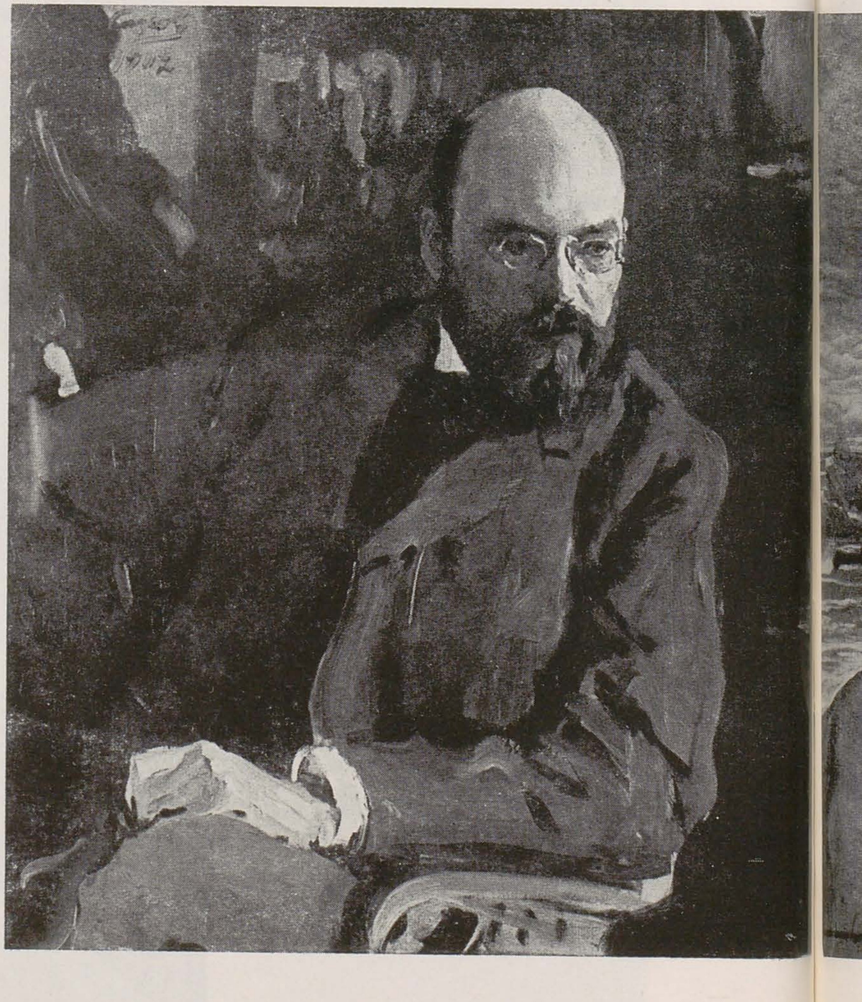
Avînd în urmă asemenea tradiții și punînd în centrul preocupărilor omul, era firesc ca arta sovietică să acorde și ea chiar din primele clipe ale existenței sale un important rol portretului. Și faptul este ilustrat cît se poate de convingător prin operele unor renumiți maeștri ca Grabar, Nesterov, Sarian, Brodski, Korin, Deineka, Gherasimov, prezenți în expoziția de la București cu lucrări semnificative cum este celebra pînză *Lenin la tribună* de Gherasimov, care depășește importanța unui simplu portret, dobîndind acel caracter emblematic de simbol al Revoluției.

Menite doar să puncteze unele direcții mai noi, căci numărul restrîns al lucrărilor expuse (72 în total) n-au permis o ilustrare sistematică a artei portretistice din toate republicile unionale, cîteva pînze semnate de artiști mai tineri reușesc totuși să sugereze impresia unei solide continuități și să rotunjească tabloul în evoluție al unei arte cu adevărat nobile prin țelurile ei consecvent umaniste.

V. F.

1

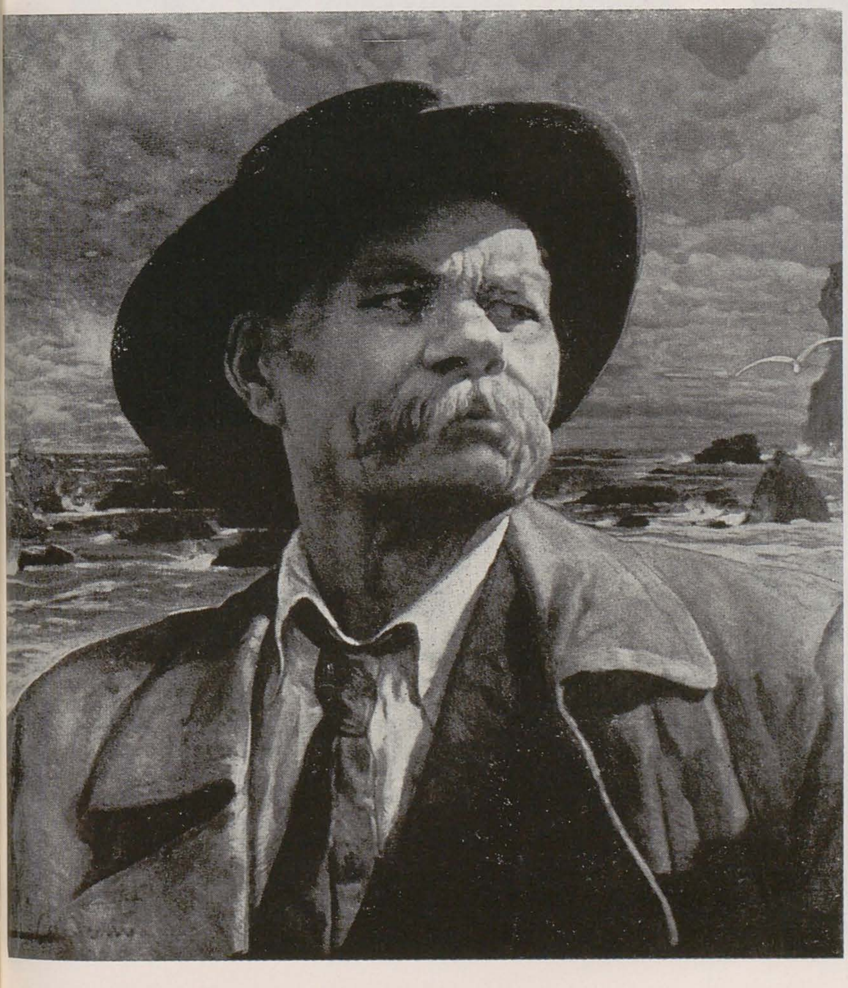
4



1. A. ANTROPOV: *Portretul Annei Vasilevna Buturlina (1763)*
2. IVAN HRUȚKI: *Portretul unei necunoscute cu rochie albă (cca 1840)*
3. K. PETROV-VODKIN: *Portretul Mariei Fedorovna Vodkina (1913)*
4. V. SEROV: *Portretul pictorului I. S. Ostrouhov (1902)*
5. ISAAK BRODSKI: *Portretul scriitorului A. M. Gorki*
6. PAVEL KORIN: *Portretul mareșalului U.R.S.S. G. K. Jukov (1945)*

2

3



5

6

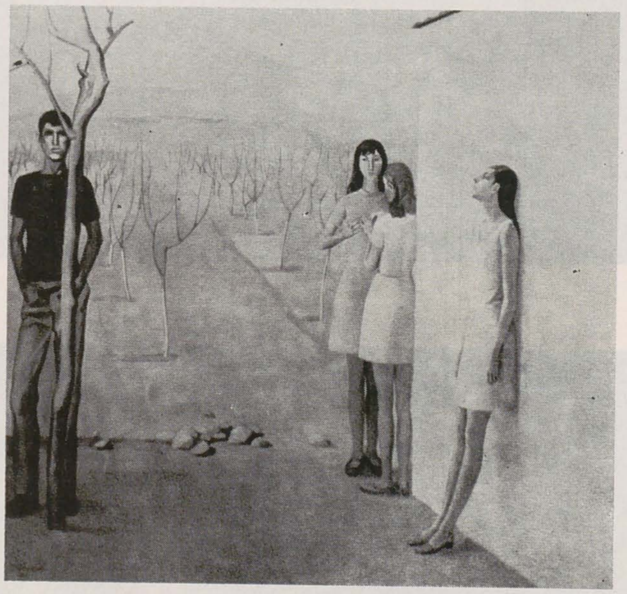
Pictori sovietici

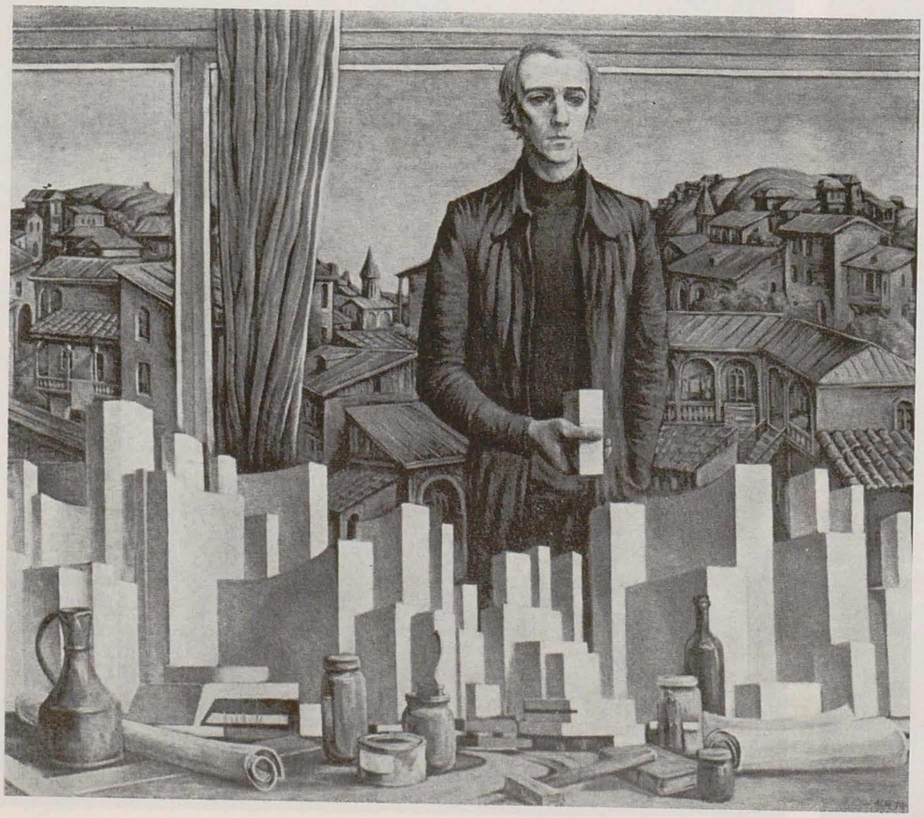
VIKTOR NI: *Întoarcerea*

Găzduită în vara acestui an la Galeriile « Orizont », expoziţia de pictură contemporană din U.R.S.S., organizată în cadrul tradiţionalelor schimburi culturale dintre ţările noastre, a adus în atenţia publicului bucureştean un mănunchi de lucrări destul de revelatoare pentru preocupările de azi ale artiştilor sovietici, dacă ţinem seama de numărul restrîns al pînzelor expuse — în total 28.
Este zugrăvit, fireşte, în primul rînd, prezentul cotidian, dar şi trecutul nu prea îndepărtat, cel al războiului, evocat fără patetism exagerat, dar cu gravitate, de cîteva imagini ca cele semnate de Viktor Ni (*Întoarcerea*), de Aleksei Fedorov (*La fruntarii*), sau de Viaceslav Zagonek (*Ploi de mai, 1945*). Continuînd unele tradiţii ale picturii ruse din primele decenii ale secolului nostru, exponatele amintesc foarte vag — căci este vorba despre artişti cu personalitate pe deplin formată — fie de unele ecouri ale expresionismului manifestate în violenţe cromatice (ca la Vladimir Acev, în *Sikotam* şi *Semănătorii* sau ca în *Pescarii* lui Oleg Ossovski), fie de notele suav-molatece ale acelui simbolism care a făcut faima grupării « Trandafirul albastru », situat, cromatic, la antipod (*Tineri la săditul pomilor* de Sarkis Muradian sau *Băiat cu carte* şi *Armen* de Asot Melconian). Altădată ne ducem cu gîndul la protocubismul rus al grupării « Valetul de caro », cum ne îndeamnă tabloul *Piaţa Roşie* de Vladislav Rojnev, amintind de peisajele cu teme similare ale lui Aristarh Lentulov, după cum *Portretul arh. R. Kiknadze*, semnat de Nikolai Ignatov, ne poate aduce în memorie cunoscutul *Om cu ochelari* al miriskusnicului Dobujinski. Şi am putea continua cu sugestii certe venite de la Riabuşkin sau de la Petrov-Vodkin, în lucrările semnate de Viktor Ni sau de Alexandr Judin etc.
Dar, oricît ar fi de diverse sub aspect tematic şi stilistic, operele pictorilor sovietici prezenţi în expoziţie se întîlnesc în grija manifestată pentru claritatea şi expresivitatea limbajului, pentru gravitatea lui, într-un sentiment al certitudinii şi al echilibrului care nu îngăduie nici atitudinea pesimist-defetistă, nici pe cea festivistă a optimismului de circumstanţă.

VASILE FLOREA

SARKIZ MURADIAN: *Tineri la săditul pomilor*





NIKOLAI IGNATOV: *Portretul arhitectului R. Kiknadze*

MUZEUL DE ARTĂ POPULARĂ

funcții în structurile culturale contemporane

Împlinind 100 de ani de la înființarea sa Muzeul de artă populară al R.S. România* care — trecînd prin toate fazele evoluției muzeografice — se definește azi drept un factor de prim rang al școlii muzeografice românești, are posibilitatea să-și teoretizeze concepția cu privire la integrarea sa în structurile culturale contemporane. Muzeul etnografic și de artă populară — ca de altfel toate celelalte categorii de muzee — este astăzi una din instituțiile culturale cele mai complexe. El este în principal o instituție umanistă. Prin structura sa el aduce o covîrșitoare contribuție la educația multilaterală a omului societății moderne, în speță a omului societății socialiste. Ne limităm a prezenta enumerativ și fără comentarii complexitatea valorilor funcționale specifice unui muzeu, decurgînd din atribuțiile sale structurale.

Prin cercetările ce se efectuează în mod legic, în vederea identificării, determinării, selecționării pe toate coordonatele problematicii etnografice a obiectelor ce urmează a fi achiziționate, salvate și integrate patrimoniului muzeal, se asigură un prețios material științific, de primă calitate, în care un rol deosebit de important îl deține tipologizarea fenomenelor, proceselor și obiectelor etnografice, definirea caracterelor specific etnice, încadrarea într-o suită evolutivă istorică, determinarea lor funcțională, structurală și categorisirea valorilor lor estetice, încadrate unui stil etnic specific. Multe din rezultatele acestor cercetări sînt publicate, comunicate, și, în orice caz, valorificate în expoziții. Prin catalogarea științifică a colecțiilor, prin organizarea științifică a depozitelor, prin acțiunile de conservare și restaurare se asigură viitorimii un inegalabil tezaur al culturii noastre populare tradiționale, al cărui proces de transformare și dispariție în forme arhaice este legic ireversibil. Se asigură astfel existența peste veacuri a unor documente autentice, deosebit de valoroase, care pot fi studiate, interpretate, dar care, în primul rînd, mărturisesc despre un trecut de înaltă cultură a etniei noastre, dezvoltată în cadrul și condițiile istorice ale oikumenei românești. Fără aceste materiale chiar nici azi nu mai sînt posibile cercetări și studii etnografice.

Prin acțiunile de îndrumare permanentă, pe toate planurile, se asigură o bună valorificare a creației artistice populare tradiționale în creații de artă decorativă, integrate vieții omului modern, contemporan.

Prin diverse expoziții, articole, conferințe, lecții, concursuri, colaborări cu pionierii, elevii, studenții, în și în afara procesului de învățămînt, se realizează specifice forme de educație patriotică, culturală, etică, științifică, estetică. Dar aceste acțiuni, împreună cu expozițiile, asigură această educație multilaterală tuturor categoriilor de oameni din țara noastră.

În felul acesta muzeul răspunde din plin imperativelor subliniate, în nenumărate rînduri, de către conducerea Partidului, după care un factor esențial edificării societății socialiste multilateral dezvoltate îl constituie activitatea cultural-educativă desfășurată în rîndurile oamenilor muncii. Dar, pe lîngă aceste aspecte funcționale ale activității specifice muzeului, un alt atribut deosebit de interesant este acela al expozițiilor, care își au un loc și o funcție bine determinată în structurile contemporane. După cum este bine știut, conceptul de muzeu a avut, în decursul timpurilor, o vizibilă evoluție, sensibile mutații funcționale ale coordonatelor valorii sale, cauzate de variate condiționări istorice. Dar nu asupra acestei probleme ne vom opri, ci asupra valorilor acestui concept în contemporaneitate, asupra muzeelor etnografice în calitate de componente ale configurației culturale contemporane. Și, pentru a defini și mai clar contururile problematicii noastre, precizăm că ne vom opri, în cele ce urmează, asupra locului și funcției expoziției etnografice — în afară de cele în aer liber — în contemporaneitate și nu asupra complexității instituționale a muzeului etnografic, în legătură cu care ne-am notat mai sus reflecțiile. Trebuie precizat dintru început că considerăm expozițiile etnografice drept fenomene și procese științifice și politice-culturale, dar în aceeași măsură și opere complexe de artă.

Un prim postulat este acela că expoziția muzeală de etnografie are ca primă funcție să comunice, prin toate mijloacele și sub toate aspectele, acțiuni, idei, probleme, teme — intenționat, dar nu arbitrar selectate — pentru a argumenta și convinge în cadrul problematicii disciplinei. Acest statut social-cultural se înscrie bine determinat în politica culturală organizată a țărilor socialiste. Susținem deci că expoziția etnografică constituie, prin această trăsătură funcțională a sa, unul din importantele *mass media* (mai ales în urma deosebitei amplori ce se dă muzeografiei, în ultimul timp, pe toate meridianele globului), avînd, după formularea ICOM-ului, drept scop să expună, în vederea educării și delectării, să facă să grăiască colecții de bunuri culturale sau naturale. Dovadă pertinentă este și faptul că, spre pildă, muzeele din țara noastră au fost vizitate, în anul 1973, de către 12 300 000 de vizitatori, ceea ce aduce o medie de peste 40 000 de vizitatori pe zi, depășind, prin întregul sistem muzeal, tirajul unui săptămînal cultural, acreditat pe drept cuvînt drept canal mass media. Aceasta pentru a nu compara cu spectatorii teatrelor. Este deci unul din mijloacele deosebit de grăitoare ale sistemului mass media. Este vorba aici, bineînțeles, nu atît de obiectele în sine — care sînt semne ale comunicării — ci de expoziția în ansamblul ei, care este echivalentul unei cărți monografice, bine ilustrată, sau al unei piese dramatice bine regizată, cu o bună și adecvată scenografie și cu un scenariu avînd un mesaj precis.

Expoziția se integrează, prin toate virtuțile sale și în calitatea sa de mijloc de comunicare, seriei *reprezentărilor*, alături de spectacol și altele, reprezentare ca o a treia treaptă, după Marshall Mc Luhan, integrată unui enorm proces de consum cultural. Este vorba bineînțeles nu de expoziție ca mijloc al culturii de masă ci de mijloc de masă a culturii, căci nu vehiculează o cultură de masă ci răspîndește în mase element de cultură ale unei epoci și concepții.

Aici se pune, în continuare, legic și bine impusă, problema funcției de element de *aculturație* a expoziției muzeale de etnografie. Considerăm că în zilele noastre, în plină etapă culturală a formelor civilizatorii de mass media, etapă de explozie informațională, expoziția are, înainte de orice, un rol predominant în procesele variate de aculturație, prezente sub toate formele sale de manifestare pe plan mondial, de la creștere internă la asimilare, fuziune, interferențe, inculturație etc. Și ne oprim, preferențial, la termenul de *inculturație*, ca termen al psihologiei sociale și care nu trebuie confundat cu « adaptarea » lui Abram Kardiner, în sensul însușirii și practicării unor norme și valori specifice, condiționate social și istoric, dar manifestate în mod individualizat, particularizat. Expoziția se integrează astfel unui sistem de relații și schimburi social-culturale concretizate prin acțiunea conjugată a unor instituții specializate ce formează una din condițiile de existență și perfectare a societăților și a speciei umane. Prin inculturație se asigură nu atît însușirea formelor de cultură, ci integrarea lor în condiția psiho-socială a maselor, deci rezultatul procesului de educare, de culturalizare.

Să urmărim acum care este concepția noastră cu privire la o expoziție muzeografică de etnografie, integrată mijloacelor mass media și elementelor de aculturație. Vom afirma dintru început că considerăm o asemenea expoziție drept o complexă operă de artă, în totalitatea ei. De ce nu am putea vorbi chiar de o a opta artă? Precizăm că, prin extensiune, aceste valențe pot fi conferite și altor categorii de expoziții muzeale. În acest sens să ne fie îngăduite unele generalizări la muzeografie în general, dar numai la latura sa expozițională.

Considerăm că expoziția muzeografică de etnografie trebuie să constituie o operă de artă, din necesitatea de a organiza și de a crea un element de estetică socială ca leacuri împotriva stress-ului, din necesitatea de a realiza imperativul unificării identității funcțiilor de creatori, comentatori și public consumator care, după Abraham Moles, nu mai pot fi separate în cadrul noii teorii a relației dintre artă și morala socială. Aceasta duce la necesitatea unui permanent și viu dialog între creator și consumator, a unei permanente participări, prin necesitatea intențională de a comunica un mesaj optimizat și conștient dictat de politica culturală. În acest sens opera de artă constituie un mesaj între artistul creator (muzeograful organizator de expoziție) și fiecare dintre indivizii constituind publicul său, mesaj care respectă legile generale ale teoriei comunicațiilor. Aici intervine identitatea dintre artist și savant — ambii regăsindu-se în aceeași persoană a muzeografului — care joacă rolul de amplificatori de inteligență și sînt elemente stimulative și progresiste ale evoluției circuitului cultural: ambianța socio-culturală și individ. Întrebarea firească care se pune este aceea a elementelor care ne determină să integrăm expoziția muzeografică în categoria artelor, eventual a opta artă.

Tematica unei expoziții trebuie să reprezinte, de fiecare dată, o înlănțuire de idei care vor să comunice, să demonstreze, să convingă, schema unui mesaj, care — în accepțiunea modernă a muzeografiei — trebuie să aibă valențele și forța de exprimare a unui scenariu. În acest context, obiectele ce se expun sînt semne, sînt codificări ale unor idei. Dar, spre a putea fi decodificate de către public, ideogramele trebuie organizate, trebuie să devină mesaje, printr-un travaliu pe care l-am denumi regizoral. Însă, pe lîngă calitățile acestea de scenarist și regizor se cere ca muzeograful să fie și propriul său scenograf — chiar dacă nu ca executant — spre a putea pune în pagină, a ilustra, a da măsura maximă a posibilităților de decodificare, a da cheia codului, iar toate împreună să dea cheia executării partiturii, ritmul și întreaga orchestrație.

Individualizarea creației expoziționale și raportul-dialog dintre creatorul-muzeograf și publicul consumator se reflectă și în afirmația substanțială a lui J. Gabus: « Fiecare expoziție nu are niciodată decît forma pe care ți-o dorești: aceea care se apropie mai mult de impresia resimțită ». În acest fel, ca operă de artă, ca element de comunicare, expoziția devine — în cadrul *muzeografiei semiotice* am spune noi — un *emițător de valori* într-un sistem de valori care semnifică dar și informează, transmițînd mesaje. Dar, ca orice emițător, expoziția nu-și utilizează niciodată semnele cu o economie maximă, ci folosește cu mult mai multe semne decît îi sînt necesare, surplusul constituind *redundanța* care-i oferă receptorului posibilitatea de a percepe forme, constituind, în cadrul comunicației umane, o mărime mai importantă chiar decît informația. Redundanța axiologică primește deci o puternică încărcătură praxiologică. Expoziția muzeografică capătă, deci, ca și arta, noi valențe de sistem cibernetic cu autoreglare. Căci, în afară de mesajele vehiculate de către expoziție în calitate de *medium*, există pregnant mesajul mediumului însuși, care posedă un adînc conținut de cunoaștere. Căci, după cum spune Paul Chauchard, valoarea reflectării depinde de calitatea oglinzii. Iată deci încă un atribut de valoare artistică al expoziției.

Pentru ca să nu cădem în pericolul avalanșei informaționale, specifică secolului nostru și cauzată și de explozia muzeografică, cît și de brutalul impact al mijloacelor mass media, se cere ca muzeografia să devină o artă, rafinată — am îndrăzni chiar să spunem — dublată de un subtil și riguros proces de selecție științifică. Numai în acest fel expoziția, ca un corolar al multifuncționalității muzeale, își va putea atinge scopul de propagatoare de idei, de factor eficient al educației multilaterale a omului societății moderne.

Aceste teze ale integrării în contemporaneitate, prin toate aspectele activității sale, constituie și programul definitoriu al Muzeului de artă populară al R. S. România, ca instituție științifică, cultural-educativă.

TANCRED BĂNĂȚEANU

* Vezi Tancred Bănățeanu, « Centenarul Muzeului de artă populară al Republicii Socialiste România 1874—1974 » în « Revista muzeelor și monumentelor », nr. 1/1975.

Organizată de Comitetul Central al Uniunii Tineretului Comunist în colaborare cu Consiliul Culturii și Educației Socialiste, cu Uniunea Artiștilor Plastici și cu Uniunea Generală a Sindicatelor din România, expoziția dedicată Congresului al X-lea al U.T.C. și Conferinței a X-a a U.A.S.C.R. — intitulată *Tineretul puternică forță socială, viitorul însuși al națiunii noastre socialiste* — reunește 200 de lucrări semnate de peste 170 tineri artiști plastici — pictori, sculptori, graficieni, decoratori.

Caracterizată de o hotărîtă orientare umanistă, nutrită de problemele epocii (în fapt, de ideea generică *a sensului umanist al muncii ca principiu fundamental al civilizației socialiste*), expoziția pledează pentru o mai accentuată responsabilitate socială presupunînd, din partea artistului, mai buna cunoaștere a « materialului de realitate ». Alte aspecte aparținînd proiectului intențional sînt *importanța varietății* modalităților de abordare plastică, atenția acordată *raportării conștiente la tradițiile artei noastre*, abordarea *în spiritul vremii a unui program tematic amplu* ce se referă la civilizația contemporană — fenomenele legate de industrializare, urbanizare, modernizarea agriculturii — la problemele personalității și la întruchiparea valorilor morale, la sensul activ al culturii. În această privință exemplele, oricît de numeroase, rămîn desigur incomplete — de la diversitatea generalizărilor simbolice — aria lor cuprinde și pictura lui *Nicolae Maniu* « Zece tineri care au mutat valea pe deal », și aceea a lui *Sorin Dumitrescu* « Votivă eroului », și sculptura lui *Horia Flămându* « Victorie », și gravura *Clarei Tamaș* « Pîine » — la organicitatea

WANDA MIHULEAC: Prietenie

AUREL BULACU: Iulie 1975 (stînga, jos)

FLORINA LĂZĂRESCU: Construcții de locuințe

EXPOZIȚIA TINERETULUI

și polimorfismul peisajului (peisajul ca « teatru de acțiune » a transformărilor industriale și peisajul ca obiect de contemplație : picturi de *Ion Ciobcnu* « Șantier », *Paulina Mihai* « Port », gravura *Simonei Runcan* « Peisaj cu centrală electrică »), de la compoziția istorică (pictura lui *Zemlenyi Csaba* « Principele ») la portret al existenței biografice (pictura lui *Mihai Cismaru* « Eroul utecist Ion Grădinaru » sau sculptura *Manuelei Siclodi* « Sculptorul Mihai Mihai ») sau « categorial » (sculptura *Iulianei Turcu* « Tînără utecistă », pictura lui *Zamfir Dumitrescu* « Țesătoarele »).

Vizitatorul constată, cu oarecare nedumerire, insuficiența cantitativă a unui gen al cărui impact social este recunoscut — este vorba despre afiș — ca și extrema parcimonie în prezentarea lucrărilor de artă decorativă (14), a căror « greutate » în « amenajarea vieții » în condițiile culturii de masă nu mai trebuie dovedită.

Expoziția rămîne o bună posibilitate de cunoaștere a fenomenului « artei tinere ».

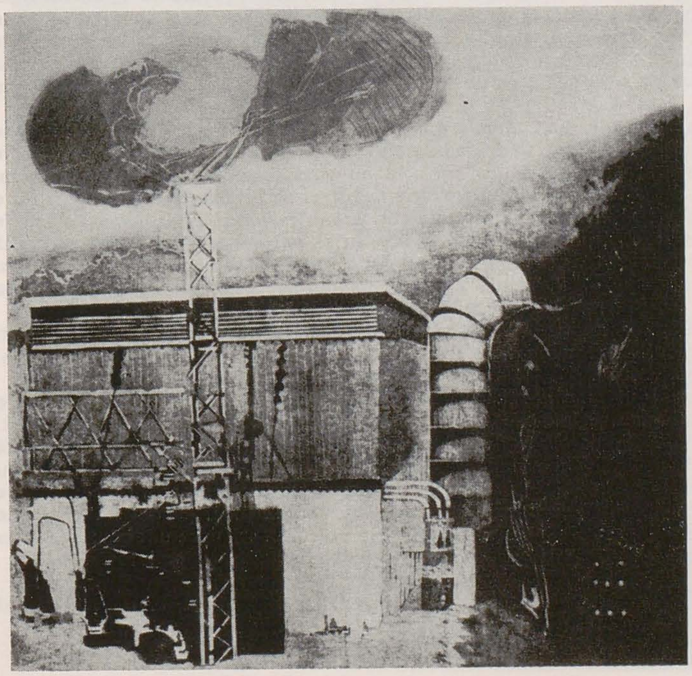
MIHAI DRIȘCU

Juriul a acordat următoarele distincții : premiul C.C. al U.T.C. — graficienilor *Adrian Dumitrache* (pentru lucrările « Platformă industrială », « La cote înalte », « Efort sporit ») și *Wanda Mihuleac* (« Prietenie »); premiul U.A.P. — sculptorului *Florin Codre* (« Mihai Viteazul »); premiul U.G.S.R. — pictorului *Augustin Costinescu* (« Centrala industrială Titan »).

ADRIAN DUMITRACHE: *Platformă industrială*

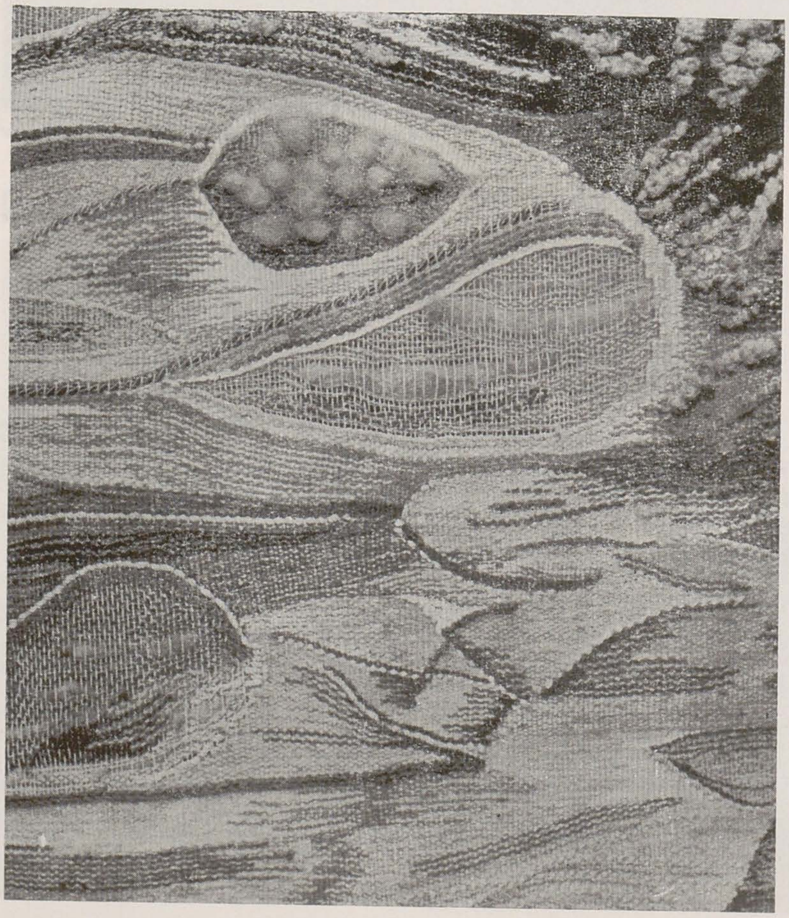
MIHAI CISMARU: *Eroul U.T.C. Ion Grădinaru*

SIMONA RUNCAN: *Peisaj cu centrală electrică*



ZEMLENY CSABA: *Principele*

MIMI PODEANU



În atîtea din expozițiile de arte decorative, în țară și peste hotare, am privit cu încîntare tapiseriile lui Mimi Podeanu*. Natura prindea a se preface în tapiseriile artistei după aceleași legi străvechi ce intrau în alcătuirea scoarțelor țărănești, frunza, ramul, arborele, fiind ele însele și altceva în același timp, vibrînd și sunînd parcă în tonuri neauzite. Vremea se oprea sau se întorcea către începuturi, chipurile părînd a descinde din aceeași lume a unei mitologii populare românești în care soarele e adeseori o roată de car, lunecînd auriu pe o mare verde-albastră.

Grădinile lui Mimi Podeanu, « Grădină sălbăticită », « Grădină sub zăpadă », erau marcate de o tristețe învăluind vegetații învinse. Crengile firave se aplecau sub poveri imateriale, frunzele se lungeau și ele părînd lacrimi desprinse de pe ramuri, căzînd în albul-gălbui al lințoliului așternut implacabil. Cîte un mic fruct, ca un punct brun, se pierdea plutind în vasta dezintegrare a materiei vegetale.

« Grădina sub zăpadă » (1974) era un peisaj înțeles ca stare de spirit; era un sentiment covîrșitor, aproape un presentiment. Liniile de forță ale desenului tapiseriei se încovoiau spre pămînt, curbate, frînte. Dimpotrivă, în « Grădina sălbăticită » tristețea se instaura ca urmare a frîngerii echilibrului, era paragină în care tulpinile florilor creșteau și se îndreptau în toate părțile, lăsînd corolele să plutească, singure, rupte, ca niște aștri pierduți. Era în această tapiserie însă și un fel de frenezie a vieții ieșită de sub zăgazurile ordonatoare, purtînd în însăși această irumpere semnul trecerii ultimului prag.

Cufundarea în orizontul mitic și în lumea basmelor populare românești a fost pentru Mimi Podeanu o constantă a viziunii sale artistice. « Măștile » figurate pe o tapiserie din 1965 erau plasate într-un univers fantastic în care grimasele alcătuirilor priveau din altă lume, cu ochi inegali și asimetrici, cu nasuri uriești, către un popor de dănțuitoare cu mijloc svelt și rochii-clopot, ademenind ca niște sirene telurice. Măștile, păpușile-femei, erau legate într-un inextricabil joc de frînghii subțiri ce se terminau, logic pentru acest univers, cu rudimente de mîini sau picioare, servind ca suporturi himericelor ființe. O lume a imaginației populare depășind realul văzut dar integrîndu-se în cel al fabulației fără de margini. În schimb, în « Teatru popular », tapiseria fremăta de viața văzută prin ochii copilăriei uimite în fața spectacolului marilor bîlciuri, unde în mijlocul aromelor fruste ale roadelor pămîntului și a zgomotelor amestecate de roți duruind, de potcoave sunînd, de gîtlejuri strigînd, tronau scenele improvizate pe platformele căruțelor și harabalelor țărănești. În deschiderile trapezoidale, dreptunghiulare și triunghiulare ale cîrpelor colorate închipuind cortine, eroii unei lumi antonpannești evoluau ghiduș sau melodramatic. Popa în antereu și cu ochelari trăgînd de tipsia cu colivă, un fel de oștean cu chivără declamînd eroic, tineri amorezi ca în « Romeo și Julieta la Mizil », alaiuri de domnițe cu coroane, personaje costumate ca irozii, un drac, toți și toate se agită, vorbesc, strigă, cîntă, în versuri pipărate, oferind un uluitor spectacol simultan. Ritmul vivace al tapiseriei se naște din compunerea suprafețelor variate ca forme, din florile părînd enorme și de aceea ireale, aruncate ici și colo, din vaste detalii « scenografice », unduind ca unda apei sau construind piscuri de munți plutind în nouri. Este viața.

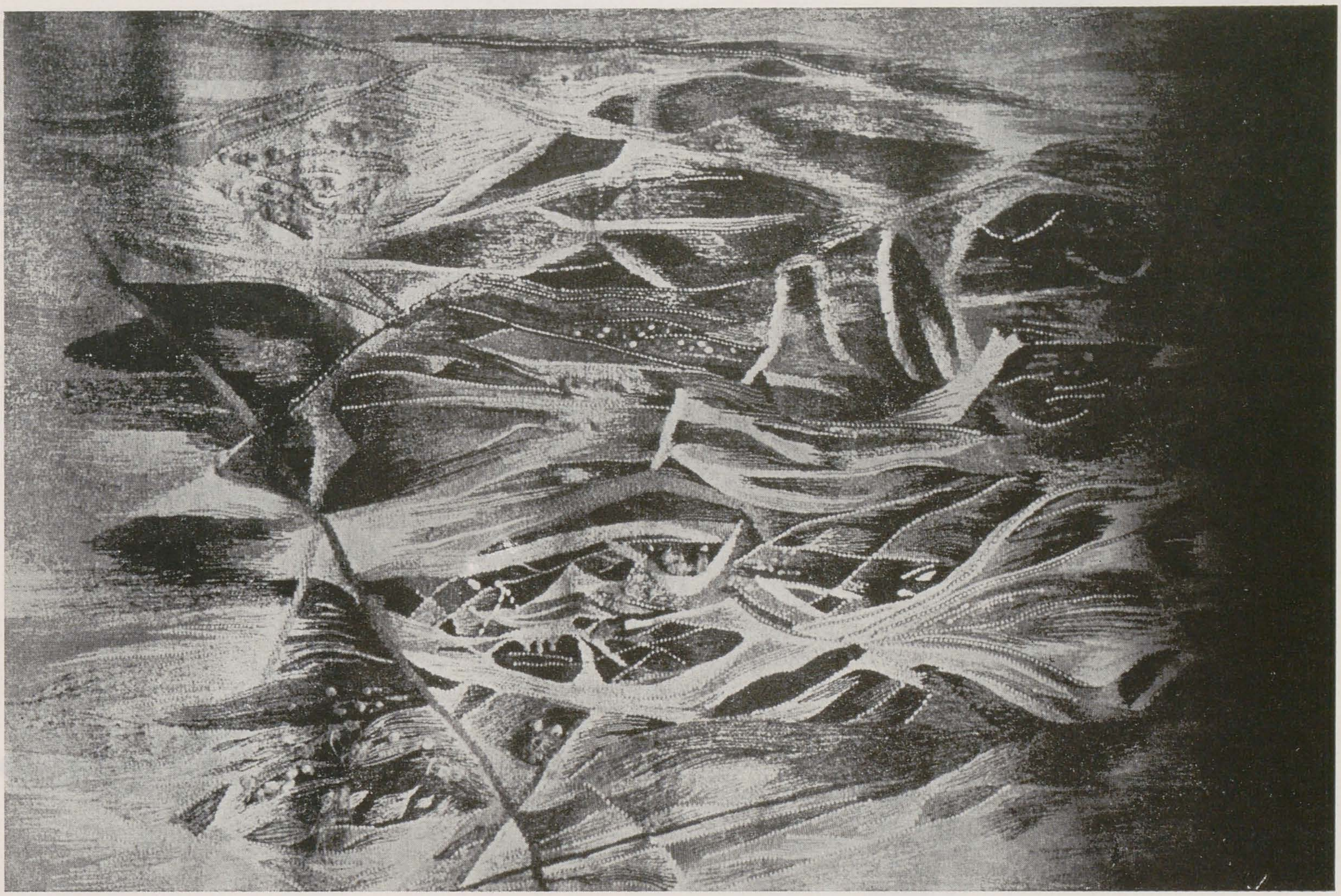
O altă tapiserie de mari dimensiuni reunește în șiruri ordonate imagini ce se descifrează pe îndelete: semne ale unor vieți care au fost. Dar semne luate din repertoriul monumentelor ce aproape nu pot fi numite funerare, din sudul Olteniei. Segmente de cerc tăiate de două, trei raze, arce, panouri, purtînd o lume de ființe hieratice cu brațele ridicate, alternînd cu flori-sori, avînd în centru un schematic ospăț ritual al unui uriaș pește-masă. Fantezie imagistică puternică, rigoare a construcției aproape geometrice, colorit grav, intens, în tonuri saturate, indicînd registrul solemn al tărîmului de dincolo. Este moartea.

O viață și o moarte însă înțelese în spiritul unificator al artei populare românești în care totul își răspunde, se compensează, în numele unui clasicism senin, măsurat, afirmativ.

Hrănindu-se din arhaica spiritualitate românească, Mimi Podeanu a înfățișat-o însă cu mijloacele și într-o viziune modernă, utilizînd un cromatism rafinat. Florile oltenești, natura « românească », sînt tratate pictural dar neuitînd că uleiul e înlocuit de lînă și pensula de războiul de țesut. Tapiseriile lui Mimi Podeanu se înscriu printre reușitele de seamă ale artelor decorative moderne românești. Imaginile și culorile ei cîntă, supremă izbîndă, putînd sta alături de vechile scoarțe țărănești, despre care Vasile Voiculescu spunea undeva: « Scoarța este, dacă s-ar putea spune, un cîntec de lînă, un cîntec colorat ».

PAUL PETRESCU

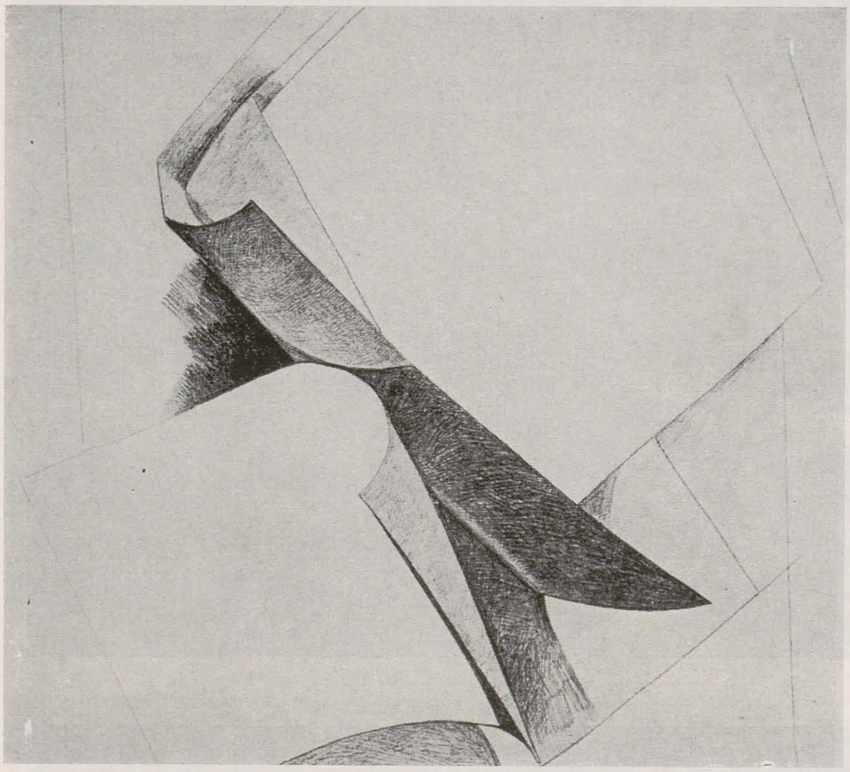
* Decedată la 23 iunie a.c.

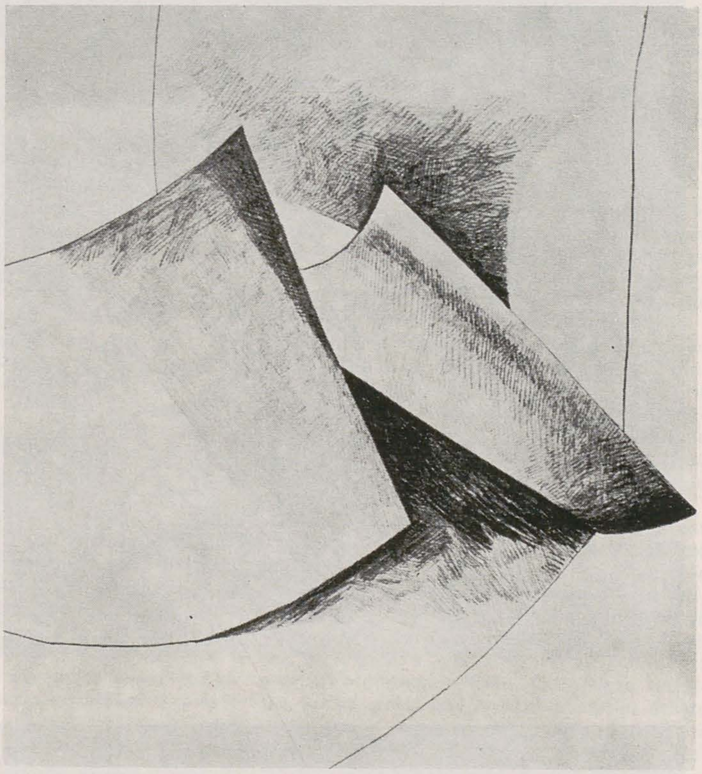


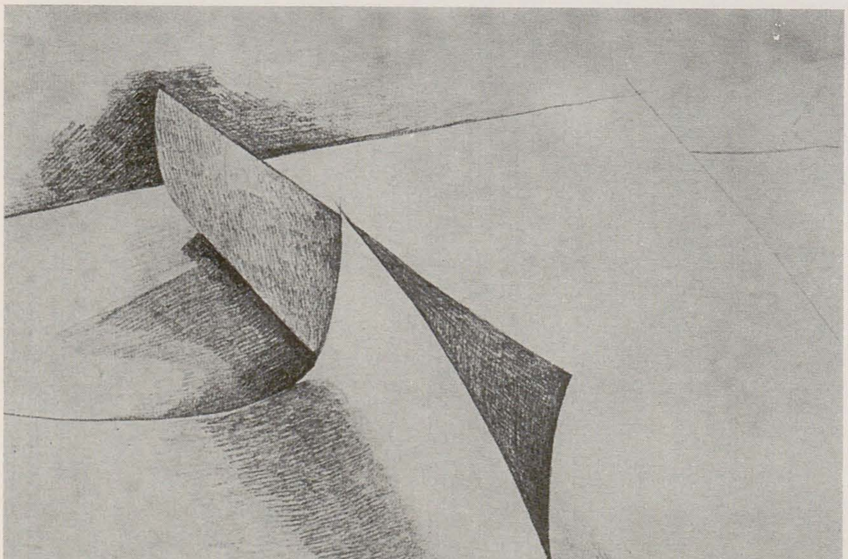
ATELIER

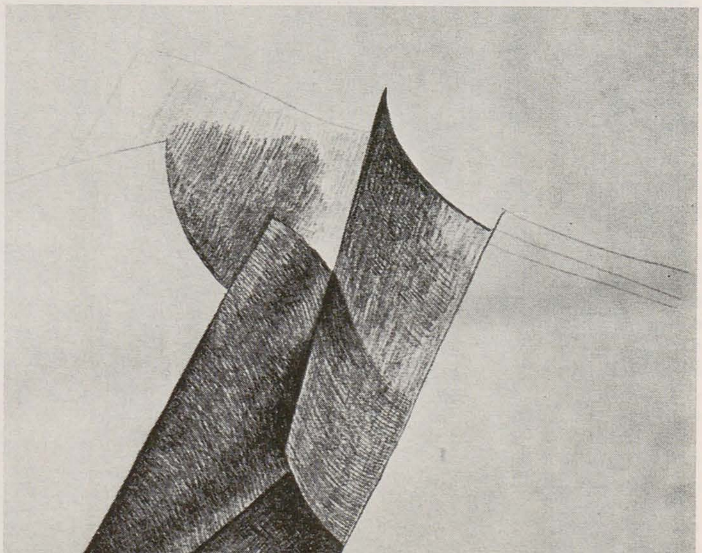
ALEXANDRINA GHEȚIE

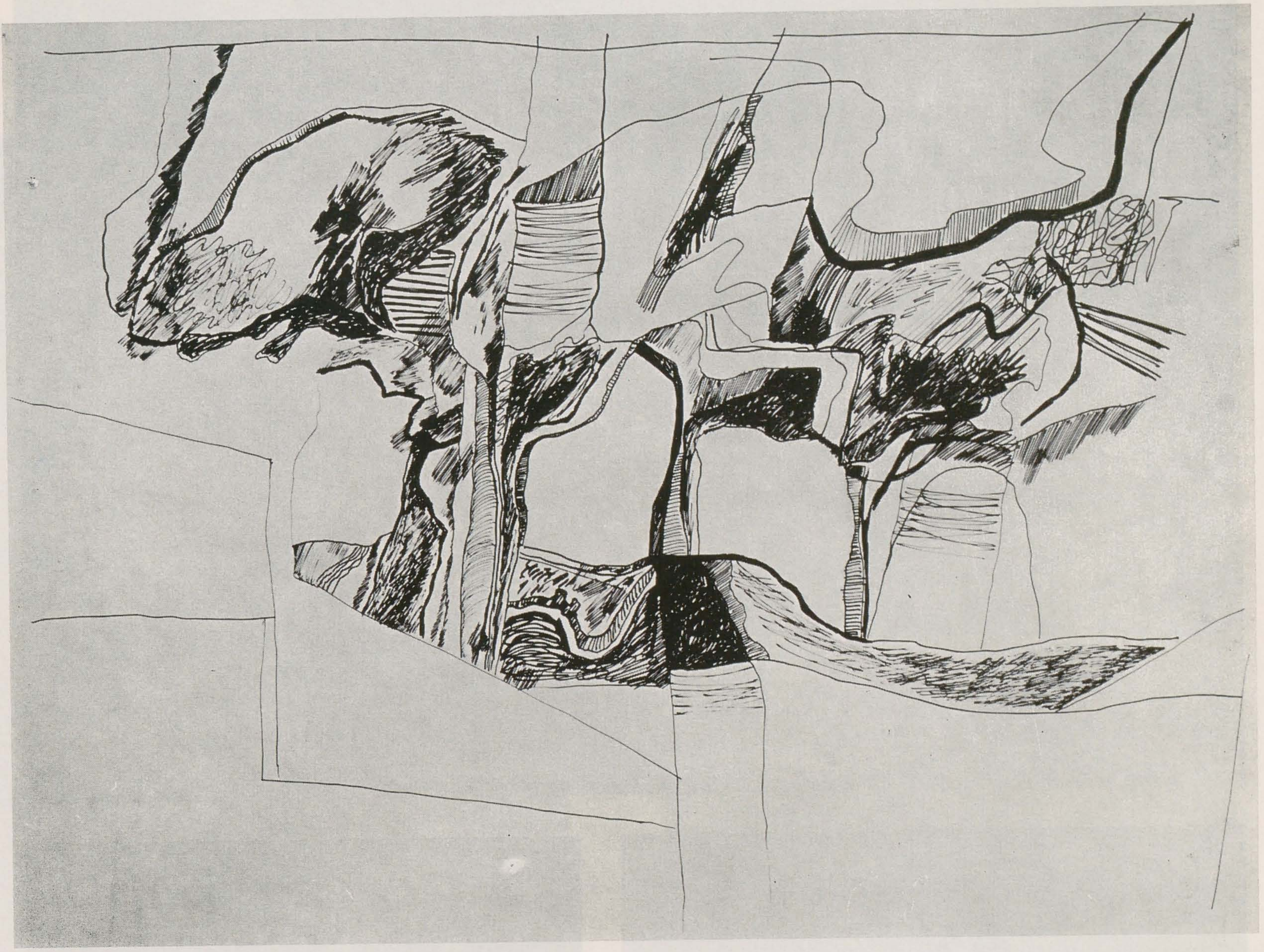
N.: 1935 aprilie 25, la Beclean — Someș. Studii: absolventă a Institutului de arte plastice « Ion Andreescu » din Cluj-Napoca (1959). Din 1959 participă la expozițiile de stat, județene, saloane oficiale și alte manifestări colective. Expoziții personale: 1962, 1970, 1974 — Brașov; 1974 — București. Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1973 — Wroclaw; 1974 — Moscova, Berlin. Participări la expoziții internaționale: 1974 — Barcelona (Concursul Joan Miró).

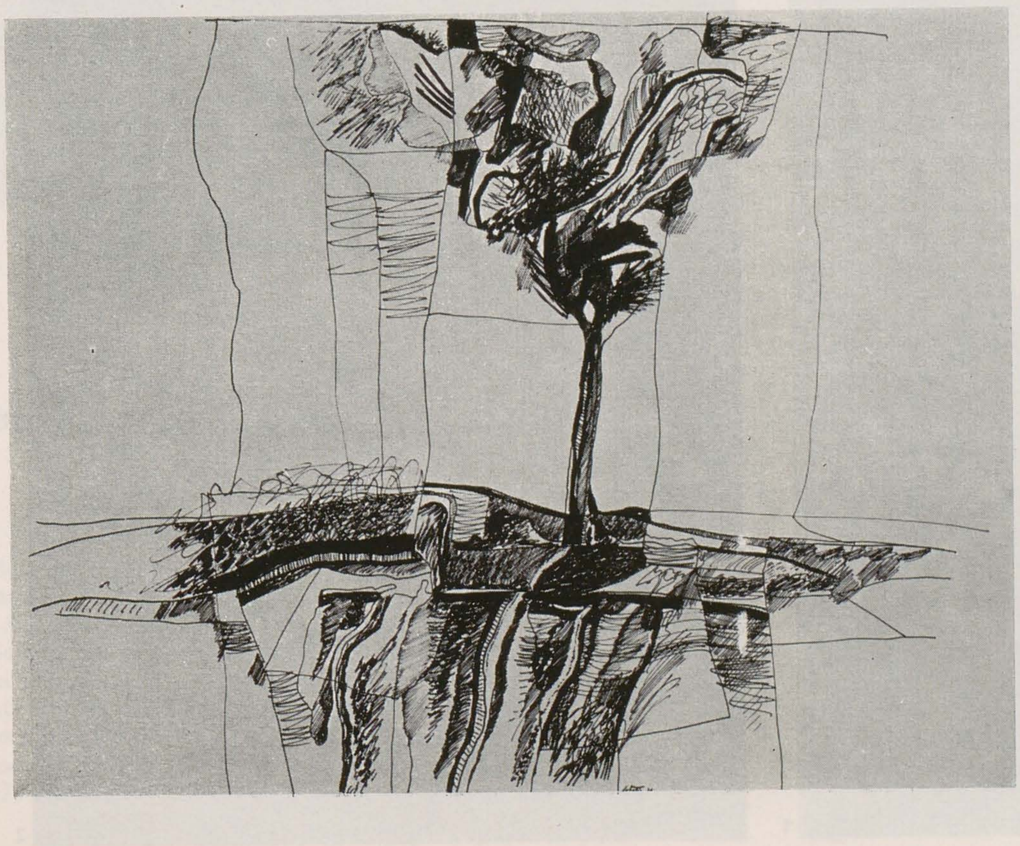


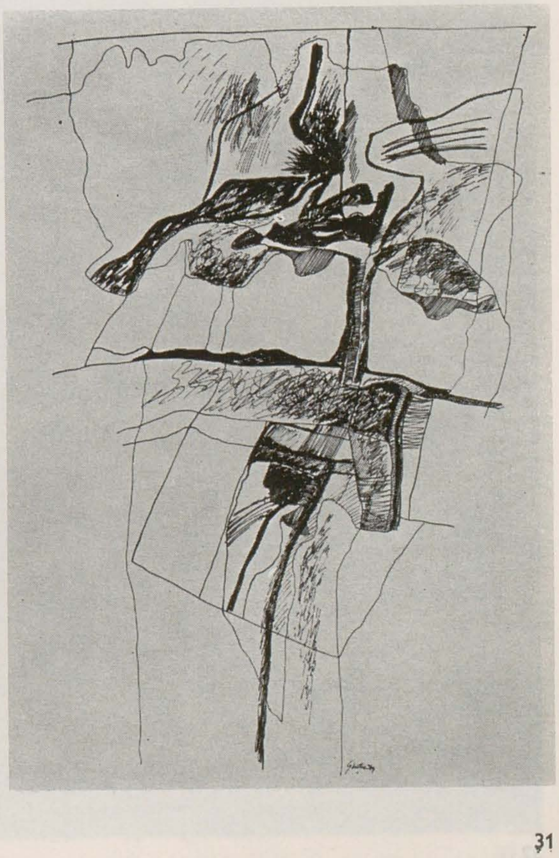












1

2

3

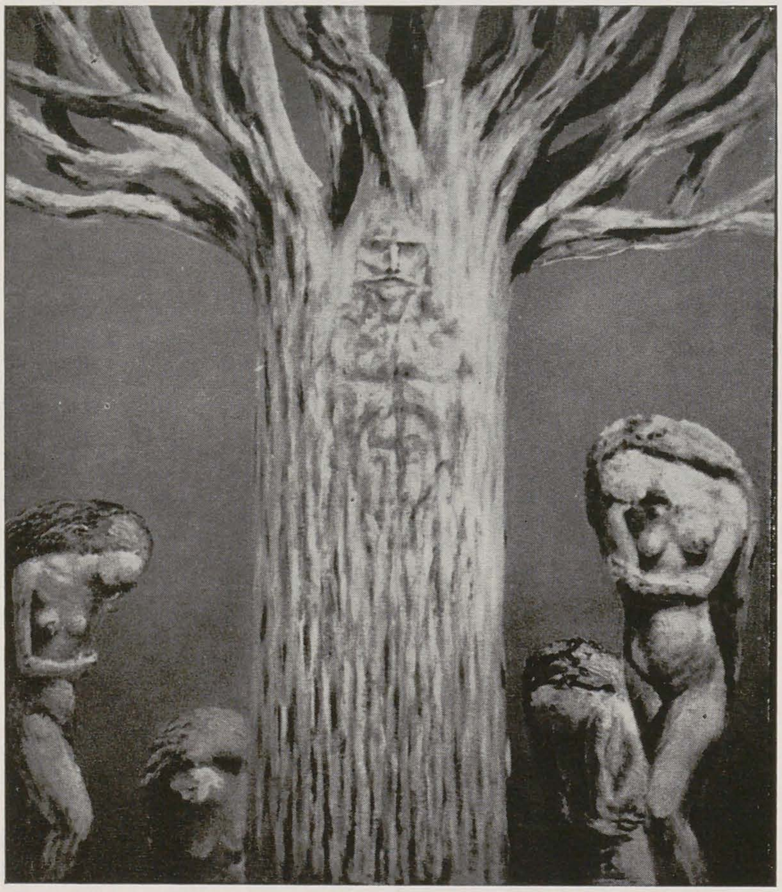
4

5

1. Călăreț I
2. Călăreț II
3. Personaj
4. Compoziție
5. Natură statică

MIHAI CISMARU

N.: 1943 august 21, la Vișina — Dîmbovița. Studii: Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din București, promoția 1969. Deținător al bursei « Th. Aman » (1971) și al bursei de creație U.A.P. (1972). Din 1969 participă la expoziții de stat, saloane oficiale și alte manifestări colective. Expoziții personale: 1971 — București (Kalinderu). Expoziții de grup: 1969 — Brașov (Serile Astrei — Clasa Corneliu Baba); 1972 — București (Apollo — Portretul); 1973 — București (Atelier 35 — Expresionismul ca atitudine). Expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1973 — Philadelphia; 1974 — Bremen.



Generații

EXPOZIȚIA

SABIN BĂLAȘA

GALERIA REVISTEI TRIBUNA, CLUJ-NAPOCA IULIE-AUGUST 75

Pictura lui Sabin Bălașa pune și rezolvă (în felul său) una dintre cele mai importante probleme de ordin estetic: este vorba, în esență, de asimilarea organică, originală, în cadrul culturii noastre și a tradițiilor sale, a viziunii suprarealiste, element fundamental al plasticii moderne.

Toate personajele par a irupe imprevizibil dintr-un spațiu abstract și utopic. Fetele au părul lung, vegetal, despletit, o coamă capilară care se revarsă din abundență. Și gruparea circulară, simbolică, face parte tot dintr-un ritual, care are nevoie de o minimă inițiere.

Fizionomiile feminine rotunjite, privite printr-un filtru de viață, amintesc izbitor de Léonor Fini. După cum nu mai am nici o îndoială că unii cai cabrați, în zbor vertiginos, provin din Salvador Dali. Toate aceste elemente fac parte din cultura artistică a pictorului.

ADRIAN MARINO

Există o zicală cu adevărul căreia nu m-am împăcat și cred că nu mă voi împăca niciodată. Cică nimeni n-ar fi profet în patria lui. Dar atunci unde? Pentru cine să se chinuiască profetul, pentru fericirea cui să-și sacrifice chiar și viața dacă nu în primul rînd pentru aceia ce l-au crescut, l-au hrănit, din a căror tezaur spiritual a primit cele dintîi noțiuni despre bine și rău, despre viață și moarte? Dar oare numai monumentele istorice, cele de artă create în secolele trecute pot captiva prin frumusețea lor oamenii veniți din cele patru meridiane ale lumii? Oare astăzi nu le putem oferi creații contemporane izvorîte din sufletul poporului și pe care să le admire și să le considere cu îndreptățire drept capodopere ale artei universale? Întrebarea e pur retorică. Aproape chiar lipsită de sens pentru toți aceia care cunosc într-o oarecare măsură arta contemporană. Și devine cu totul ne la locul ei, pentru toți aceia care au avut, ori au fericitul prilej de a admira, la galeriile *Tribunei*, prima expoziție personală în țară a pictorului Sabin Bălașa. Succesele sale în străinătate nu sînt doar presupuneri — ele sînt o realitate certă. Perfecțiunea în desen, rafinamentul culorilor, puterea vizionară a marilor suprarealiști radiază de pe tablourile lui. Și încă ceva. Ceva ceea ce deosebește pictura lui Sabin Bălașa de profețiile de groază ale lui Dali, de deșertul sufletesc al Magritte. Ceva ce asigură un specific național aparte artei Dumisale, cea ce îl înrudește cu Brâncuși, cu Enescu și cu poetul necunoscut — și totul atotcunoscut — al Mioriței: un lirism specific, baladesc.

FODOR SÁNDOR

Sabin Bălașa construiește o lume proprie. Dar o lume care prin sensurile ei devine a noastră. Bogate în simboluri, figurile și siluetele, adesea feminine, la care se circumscrie de fapt personajul adeseori reluat, din lucrările lui Bălașa, apare drept fericită oglindire a unei umanități bogate și diversificată în trăiri. După secole și milenii ne întîlnim cu acest motiv pictural atît de mult explorat și totuși rămînem mereu surprinși de noutatea sub care este oferit privirii și gîndului. Metaforele lui Bălașa te invită la cea mai elevată meditație și te recheamă mereu.

Sentimentul de neliniște, de candoare, alteori de spaimă și vis, omenire aglomerată și întinderi nelimitate. Meditație asupra răspunderii omului din acest sfîrșit de mileniu ce se revarsă din forme și din culori puse cu rafinament și mare măiestrie. Este mesajul uman al picturii lui Sabin Bălașa. Extraordinară îmbinare între măiestrie și gîndire ce amîndouă ies din cele obișnuite, sînt din categoria marilor maeștri.

acad. OCTAVIAN FODOR

Nimeni de la Țuculescu încoace n-a îmbrățișat cu mai multă pasiune, cu obsesivă dragoste, magia simbolurilor ca Sabin Bălașa. Și au fost tentative multiple. Dar un asemenea drum pe cît de ispititor, pe atît de dificil, solicita opțiunii, pe lîngă inteligență și sensibilitate, un înalt grad de cultură. Pentru că numai o elevată spiritualitate este în măsură ca, o dată surprins sensul devenirilor, să-i confere o semnificație generalizată prin intermediul simbolului.

O operă care s-a afirmat cu ani în urmă încă drept o admirabilă vatră de cultură românească. Pentru că aici sînt tălmăcite cu sensibilitate și rigoare date și trăiri pe care le-au plămădit și relevat de-a lungul veacurilor oamenii acestor pămînturi.

Cu un simț rar al armoniei și științei contrapunctice ni se dezvăluie o adevărată simfonie a stingerilor tonale, cu o bucurie a nuanțării pe care o întîlnim în secolele de aur ale Renașterii italiene. Dacă prin orchestrare această cromatică este de un rafinament ce implică un anume grad de clasicitate, prin perspectivele insolite, cînd cu viziuni în suprafață, care estompează adîncimea, cînd aeriană, cu succesiuni de ritmuri orizontale împletite cu jocul unor curbe dezinvolte, pictura lui Bălașa își afirmă cu suplețe și eleganță modernitatea, fiind alcătuită din energii care-i conferă o notă particulară, de certă originalitate în context național și universal.

NEGOIȚĂ LĂPTOIU

Pictura lui Sabin Bălașa recapitulează istoria picturii. E un amalgam de rezonanțe dominate de originalitatea artistului, de valurile și țîșnirile lui. O artă decisă mereu în ultima instanță în laboratorul inconfundabil al artistului, dar în care se simt și tăriile celor mai importante secțiuni din istoria picturii, legătura cu marele corp al artei. Bălașa are o ereditate artistică foarte încărcată, o ereditate sănătoasă, robustă, printre liniile căreia nu găsești ramuri devitalizate sau degenerate. În cromozomii lui de pictor presimți încolăcindu-se cele mai nepieritoare umbre din veșnicia picturii. Înăuntrul său e un chaos din care a creat o lume cu oameni și vietăți aparte, cu o natură aparte, cu spiritualități și aspirații uriașe, înveșmîntată în spiritul, atitudinile și dragostea omului modern, o lume prin nimic asemănătoare cu vreo alta, despre care n-am fi aflat niciodată ceva dacă n-ar fi existat el.

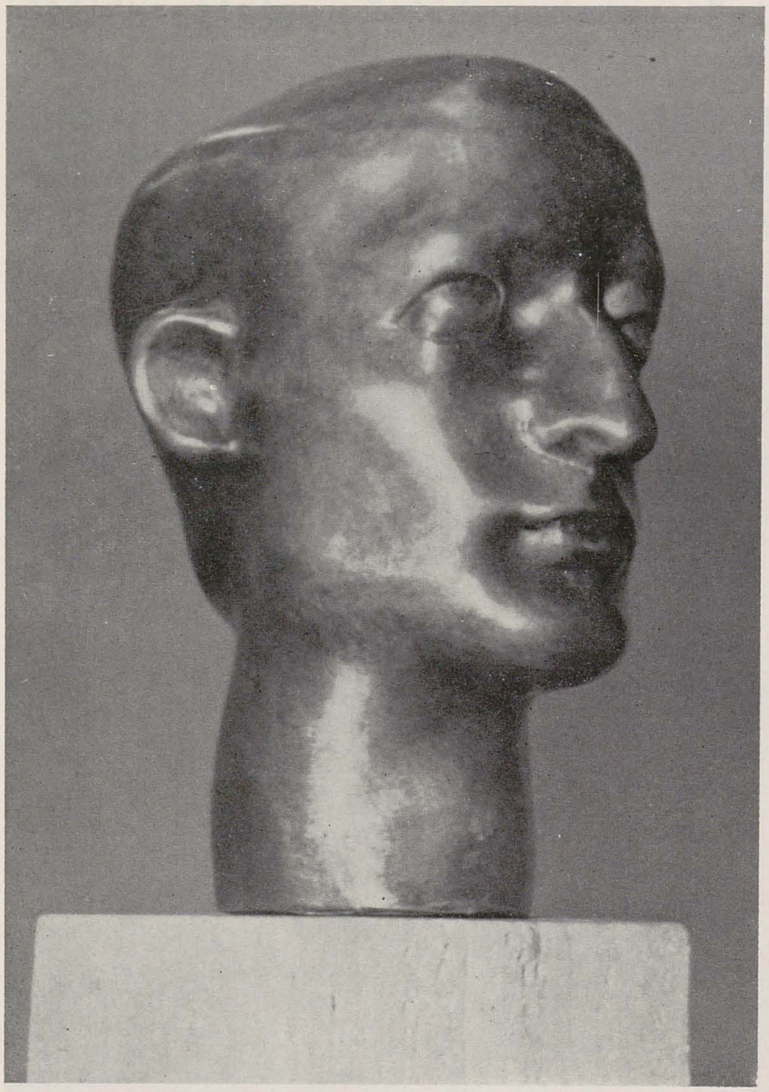
Spiritul poetico-filosofic impregnat în pictura lui Bălașa pulsează în mitologia românească, în firea și în spiritualitatea poporului român, aliaj dintre filosofie și poezie, dintre a trăi și a poetiza, dintre imaginație și ireal. Toate rezonanțele din istoria picturii, sesizabile în lucrările sale, sînt vasale originalității lui Bălașa, prelungire din marea artă a poporului român. « Pentru prima dată în pictura noastră nu afirm Barbizonul de acum. La flacăra Mioriței sau a Meșterului Manole m-am călit mai bine decît la orice școală și la orice simțire străină ».

Pentru arta și cultura românească, precum și pentru dincolo de această circumscriere, trebuie să ne bucurăm că Sabin Bălașa există și că este așa cum este, de o demnitate, de o integritate și de o forță fără eclipse. El a știut și știe să creeze o artă dominată de o mare putere a spiritului, dar în care n-a izgonit omul și natura. Bălașa înseamnă vitalitatea și revanșa picturii figurative.

(Extrase din Tribuna nr. 31, 32/1975 și Steaua nr. 7/1975)

ROMULUS BALABAN

Basm



IULIA ONIȚĂ: *Țăran din Maramureș, bronz*

DOROHOI – PEISAJ CULTURAL

ION MURARIU: *Sălcii, acuarelă*

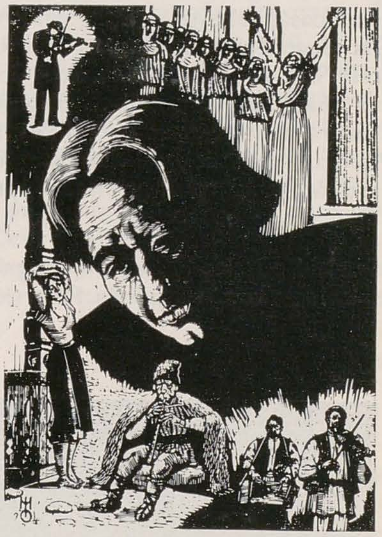
Poate în mintea multora mai stăruie imaginea încetățenită acum un sfert de secol a unui Dorohoi prăfos și anodin. Prăfos altădată, anodin, însă, niciodată, dacă ne gîndim la încîntătoarea panoramă colinară a așezării, la cîteva solemne sau cochete clădiri rezidențiale în stil neoclasic, uneori cu accente baroce. Prăfos și poate murdar ieri, astăzi curat ca un pahar, oraș-grădină cu case albe, îngrijite, toropite cloști de var pierdute-n masa verde a grădinilor și livezilor.

Oraș-model, premiat în două rînduri, în ultimii ani, pentru gospodărire exemplară. Oraș în care spiritul constructiv și responsabil al conducătorilor săi a generat solidaritate nu numai în privința emulației edilitare ci și a celei culturale.

O imagine a felului în care funcționează entuziasmul cultural la Dorohoi ne-a fost oferită recent de desfășurarea « Zilelor Culturii » intitulate « Dorohoi — Tradiție și continuitate ».

Au fost reamintite, cu acest prilej, tradițiile prea lesne uitate ale acestui tîrg moldav, cu o nebănuit de activă viață culturală încă de la sfîrșitul veacului trecut. Dacă toată lumea știe că de faima acestor meleaguri se leagă numele unor ilustre valori și conștiințe ale neamului care s-au numit Eminescu, Luchian, Iorga, Enescu, prea puțini cunosc generosul climat cultural al acestei așezări din nordul țării, cu o bibliotecă publică ce ființează din 1870, cu cea mai veche Universitate populară din țară, o filială a Ateneului român datînd de la 1900. Scriitorul Sașa Pană, originar din Dorohoi, vorbind cu prilejul zilelor culturii de « Scriitori care au fost », a prezentat și un document din 1906, care dădea o idee asupra complexității activității desfășurate de ateneul dorohoian, asupra personalităților de frunte care s-au perindat pe aici. Între cele două războaie atmosfera culturală a fost mereu înviorată de activitatea ferventă a unor eminenți cărturari, cum au fost folcloristul Dumitru Furtună, personalitate fundamentală a orașului. Mă întreb cîți din noi știu că în Dorohoi, într-o modestă tipografie, a apărut la 1 aprilie 1928 una din cele mai reputate reviste de avangardă « Unu », editată de scriitorul Sașa Pană (în colaborare cu Moldav).

Zilele culturii dorohoiene care încearcă a face din tradiție un solid reazem pentru elanurile și inițiativele viitoare au inclus un program de anvergură: spectacole de teatru, concerte, premiere cinematografice și teatrale, deschideri de expoziții, sesiune jubiliară de comunicări științifice, colocvii, șezători literare. Un fapt cu semnificație de eveniment a fost inaugurarea unei galerii de artă. Au fost prezenți o seamă de artiști născuți la Dorohoi, Iulia Oniță de pildă, care a expus, printre alte lucrări, și două portrete sintetice, marcate de o puternică



Marcel OLINESCU: Gravură

tensiune interioară, de o anume fervoare ce caracterizează demersul acestei artiste. Dintre lucrările sculptorului Dan Covătaru am reținut portretul intitulat « Dimineața », portret caracterologic de vîrstă, iradiind un sentiment de prospețime. Pictura a fost reprezentată de acuarelele lui Nică Murariu, care a căutat să surprindă aerul nostalgic sau dramatic al peisajului moldav sau să redea echivalențele plastice ale unor viziuni eminesciene ale locurilor din preajma Ipoteștilor și Dorohoiului. Un accent romantic au și evocările meleagurilor natale semnate de Constantin Radinschi, care reușesc să atingă uneori ceva din spiritul evanescent, din inefabilul acelor locuri, colindate odinioară de poetul « nepereche ». Grafica n-a fost nici ea absentă la acest « rendez-vous » al fiilor Dorohoiului. Marcel Olinescu, un maestru al acurateței, al lucrului bine făcut, de o neașteptată vigoare la anii săi tîrzii, a prezentat cîteva compoziții și portrete compoziționale. Una din încăperile galeriei a fost rezervată pentru exponatele fabricii de sticlă dorohoiene.

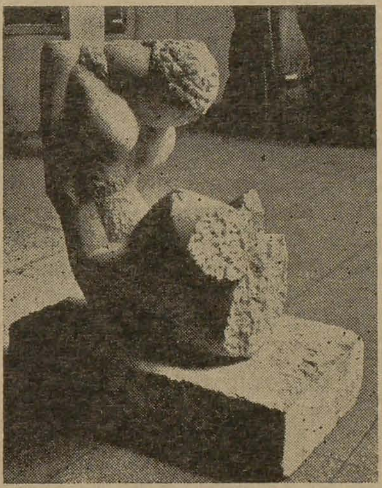
Noua galerie de artă poate deveni mîine un factor stimulator pentru introducerea orașului în circuitul contemporan al valorilor, în vastul dialog cultural care se poartă astăzi între orașele țării.

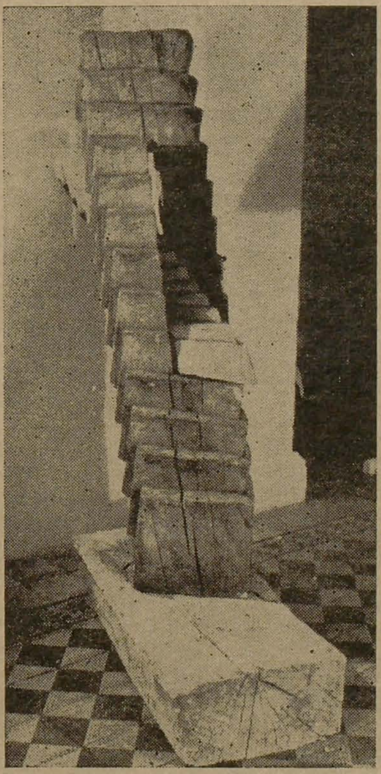
OLGA BUȘNEAG

CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

Berlin

Sub auspiciile municipalității berlineze și ale Uniunii Artiștilor Plastici din R.D.G., s-a inaugurat în *Treptower Park*, la 25 iulie, expoziția *Plastik und Blumen 1975*, organizată de secțiunile de sculptură ale celor două uniuni de creație — din țara noastră și din R.D.G. — și cuprinzînd o selecție de sculpturi destinate spațiilor verzi. Din țara noastră au expus: George Apostu, Peter Balogh, Aurelian Bolea, Cristian Breazu, Mihai Buculei, Pavel Bucur, Alexandru Călinescu Arghira, Geta Caragiu, Maria Cocea, Florin Codre, Ion Condiescu, Naum Corcescu, Ioan Deac, Céline Emilian, Nicolae Enea, Horia Flămându, Nicolae Fleissig, Constantin Foamete, Alexandru Gheorghiță, Vasile Gorduz, Gheorghe Iliescu Călinești, Iorgos Iliopolos, Florica Ioan, Constantin Iosif, Ioana Kassargian, Elöd Kocsis, Doina Lie, Constantin Lucaci, Ovidiu Maitec, Gabriela Manole Adoc, Mihail Meiu, Emil Mereanu, Mihai Mihai, Laurențiu Mihail, Grigore Minea, Nicăpetre, Octavian Olariu, Iulia Oniță, Adrian Popovici, Vladimir Predescu, Silvia Radu, Mircea Ștefănescu, Napoleon Tiron, Paul Vasilescu, Ion Vlasiu — în total 53 lucrări, sculptura germană fiind reprezentată de 28 artiști cu 37 lucrări (au expus de asemenea doi invitați polonezi). Expoziția a rămas deschisă pînă în luna octombrie. (În ilustrație lucrări de: Ion Vlasiu, Mihai Buculei, Adrian Popovici.)





Moscova
Sofia

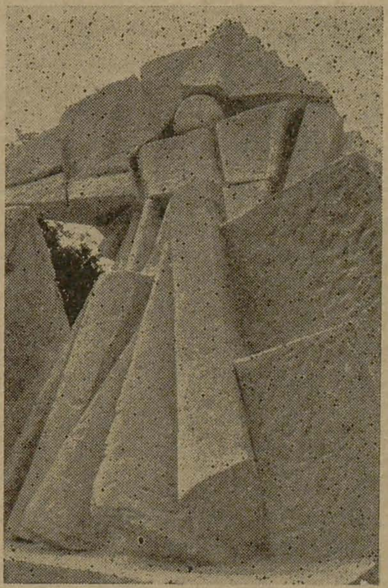
În cadrul convențiilor de colaborare dintre uniunile de creație, în perioada august-septembrie a fost prezentată la Moscova, în sala de expoziții a U.A.P., o expoziție de gravură contemporană românească la care au participat: Alexandru Bălan, Corina Beiu Angheluță, János Bencsik, Marcel Chirnoagă, Lidia Ciolac, Vasile Dobrian, Imre Drocsay, Adrian Dumitrache, Mircea Dumitrescu, Dan Erceanu, Ladislau Feszt, Ana Iliuț, Gheorghe Ivancenco, Hildegard Klepper Paar, Florina Lăzărescu, George Leolea, Natalia Matei Teodorescu, Viorica Mihăescu, Wanda Mihuleac, Mircea Olarian, Ion Panaitescu, Vasile Pintea, Simona Runcan. (Comisarii expoziției — Mircea Dumitrescu și Dan Erceanu.) Aceeași expoziție a fost prezentată, în continuare, în perioada octombrie-noiembrie, la Sofia (comisar — Ileana Micodin).

Ljubljana

Organizată sub înaltul patronaj al președintelui republicii, a XI-a ediție a *Bienalei de gravură* de la Ljubljana a fost prezentată la *Moderna Galeria* (în perioada 6 iunie — 31 august). Ediția 1975 a bienalei s-a bucurat de participarea unui mare număr de artiști din 51 țări. Gravura românească a fost reprezentată prin lucrări semnate de: Ana Maria Andronescu, Emilia Boboia, Adina Caloenescu, Marcel Chirnoagă, Ethel Lucaci Băiaș, Wanda Mihuleac, Ion Stendl, Radu Stoica și Clara Tamas.

Oronsko

În perioada iulie-august a.c., sculptorul Pavel Bucur a participat la *Simposionul internațional* de



sculptură de la Oronsko (Polonia). Anul acesta în atelierele de sculptură ale casei de creaţie amenajată în castelul din Oronsko au lucrat zece artişti (polonezi şi din alte ţări). Sculptorul român a executat, în piatră de calcar dur, pentru expoziţia din parcul castelului, lucrarea *Arlechin* (3,50 m înălţime — în il.).

Hajdúböszörmeny

Între 9 iulie şi 6 august, s-a desfăşurat la Hajdúböszörmeny (Ungaria) a XII-a ediţie a taberei internaţionale de pictură organizată de municipalitatea din Hajdúböszörmeny sub patronajul U.A.P. din Ungaria. La actuala ediţie a taberei au participat, din ţara noastră, pictorii George Filipescu, Sever Frenţiu şi Florin Mitroi. Au participat, de asemenea, invitaţi ai artiştilor unguri, pictori din Cehoslovacia, Polonia şi U.R.S.S. În cadrul expoziţiei organizate la încheierea taberei, pictorii români au prezentat 13 lucrări.

Cracovia

Între 6 şi 12 septembrie a avut loc la Cracovia al şaselea *Congres internaţional al medaliei (FIDEM)*. Cu prilejul congresului a fost organizată *Expoziţia internaţională a medaliei contemporane*, manifestare la care arta românească a fost reprezentată printr-o colecţie de 17 medalii semnate de Alexandru Călinescu, Nestor Culluri, Armi Eberwein, Ingo Glas.

Bratislava

La ediţia 1975 a *Bienalei internaţionale a ilustraţiei de carte pentru copii* de la Bratislava *(B.I.B.)*, care a avut loc în luna septembrie, au fost prezentate peste 2400 lucrări, ale unui număr de peste 400 artişti. Ilustraţia noastră de carte a fost reprezentată prin lucrări semnate de Stela Creţu, Stan Done, Val Munteanu, Clelia Ottone, Livia Rusz, Ion Sârbu, Vasile Socoliuc.

CADRAN

REVISTA REVISTELOR

Iskusstvo. Din sumarul nr. 7/1975 al revistei moscovite « Iskusstvo », reţine atenţia, între temele de actualitate abordate, articolul *« Unele probleme ale graficii de carte contemporane*, în care, pornind de la analiza creaţiei tinerilor graficieni din Moscova, A. Rojin face unele reflecţii pe marginea complexităţii fenomenului. Grafica de carte, afirmă autorul, care avea odinioară un rol în special decorativ, aplicativ, s-a transformat de-a lungul existenţei sale, dezvoltîndu-şi funcţiile. Ilustratorul devine, oarecum, coautor al cărţii, de felul în care graficianul concretizează în imagini plastice un conţinut beletristic depinzînd, se poate spune, chiar comunicarea şi recepţia însăşi a mesajului de idei al cărţii. Cerinţele ideologico-estetice sporite faţă de ilustraţia de carte pun în faţa artiştilor sarcini noi. Problematica graficii de carte din zilele noastre implică lărgirea structurii şi stilisticii limbajului imaginii, de care în mare măsură depinde puritatea stilului ediţiei, atitudinea faţă de carte ca faţă de un obiect de artă. Artistului, pe lîngă măiestrie profesională şi cunoştinţe poligrafice, i se cere şi o profundă analiză artistică a operei literare. Dificultăţi ce apar pe parcursul creării cărţii ca organism unitar se explică într-o oarecare măsură prin diviziunea tradiţională a sferelor activităţii creatoare: unii artişti se specializează numai în machetare, alţii în realizarea copertelor sau numai a ilustraţiei. Comentînd, în continuare, lucrările tinerilor graficieni (dintre care multe au fost prezentate la ediţia a XI-a a Expoziţiei de grafică de carte

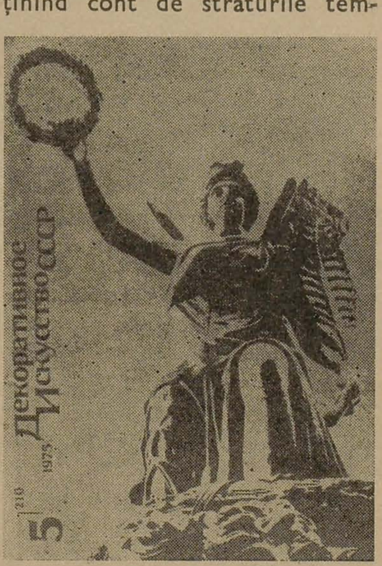
a artiştilor din Moscova), A. Rojin remarcă varietatea căutărilor creatoare, atenţia faţă de tradiţii şi reinterpretarea lor artistică (în lucrări semnate de J. Makarevici, M. Romadin, A. Kostin, M. Vinogradov, A. Antonov, S. Harlamov, A. Koşkin, E. Sumatohin, N. Bisti).

În studiul *« Continuarea tradiţiilor — şcoala măiestriei »*, M. Nekrasova dezbate probleme ale artei populare (conservare, continuare, adecvare la stilul vieţii contemporane), subliniind importanţa « vetrelor folclorice » cu rădăcini istorice ca bază a întregii dezvoltări contemporane. Analizele şi concluziile autoarei se întemeiază pe tezaurul artei populare din republicile unionale ale Asiei centrale, care înregistrează un ritm înalt al dezvoltării.

În cadrul rubricii consacrate artei contemporane din străinătate, V. Loghinov publică un articol despre artele monumental-decorative poloneze, amploarea reconstituirii monumentelor de arhitectură şi expansiunea urbană (Varşovia, Poznan, Gdansk etc.) asigurînd, concomitent, dezvoltarea artelor monumentale. Autorul se interesează de reconstituiri, restaurări, creaţii noi şi, deopotrivă, de dezvoltarea şi promovarea unor tehnici şi materiale noi (sticlă, porţelan, metal, pra de marmură, mase plastice etc., în combinaţii, la cald şi rece, cu betonul, în tehnici denumite « piro-pictură », « lito-frescă » etc., cu calităţi expresive şi rezistenţă deosebită). Activitatea de creaţie se desfăşoară, în general, în colective şi grupe de artişti, iar principiul de bază al dezvoltării artelor monumental-decorative, subliniază autorul, este dat de concepţia integratoare, monumentalul fiind înţeles ca element de compoziţie arhitecturală.

Între informaţiile variate ale rubricii « Cadran »: o notă despre un El Greco descoperit recent în Polonia, o variantă pentru *Extazul Sfîntului Francisc* (autentificarea fiind susţinută de cercetările şi analizele röntgenologice). Se presupune a fi prima variantă a tabloului (dintre cele treisprezece semnalate de prof. H. Gudioli din Barcelona).
Tot aici o semnalare a articolului publicat de Şt. Gheorghiu în « Orizonturi româneşti », nr. 1/1975, despre Salonul cărţii de la Bucureşti (1974), cu ilustraţii de Val Munteanu (pentru o ediţie Ion Creangă).

Dekorativnoe Iskusstvo SSSR Consacrat celei de a 30-a aniversări a victoriei asupra fascismului, nr. 5/1975 al revistei « Decorativnoe iskusstvo SSSR » prezintă biografia contemporană a celor zece oraşe-erou ale U.R.S.S.: Brest, Moscova, Leningrad, Kiev, Minsk, Volgograd, Sevastopol, Odesa, Novorosiisk, Kerci. Prezentarea, sub forma unui grupaj de articole variat şi bogat ilustrate (realizate, în principal, cu concursul unor artişti şi arhitecţi şefi ai centrelor urbane sau reprezentanţi ai forurilor orăşeneşti de partid şi de stat), pune în lumină diversitatea problemelor ridicate de refacerea şi dezvoltarea contemporană a celor zece localităţi: respect pentru păstrarea « personalităţii » fiecărui oraş; păstrarea centrului istoric al oraşului; îmbinarea istorie/contemporaneitate într-un mediu urbanistic unitar, ţinînd cont de straturile tem-



porale ale peisajului arhitectonic, ceea ce conferă fiecărui oraş originalitate; sinteza arhitectură-artă monumentală; asigurarea unor optime condiţii de viaţă, muncă, odihnă, pentru locuitorii oraşelor; crearea unui sistem « memorial » care să se integreze organic în personalitatea oraşului.

Din sumar reţinem, de asemenea, istoria unei colecţii de desene ale copiilor din casele de copii din Volgograd (Stalingrad). În primii ani de după război, colecţia, trimisă în Statele Unite ale Americii, după ce, în anul 1946, a fost prezentată publicului ameri-

can într-o serie de expoziții, a intrat în posesia ziaristului David Seltzer, care a purtat mult timp corespondență cu autorii desenelor. După 30 de ani el a donat colecția Muzeului regional din Volgograd, unde este actualmente prezentată publicului.
Dincolo de semnificația documentară și artistică a colecției, autorul notei relatează fapte de viață emoționante legate de aceste desene. De pildă, un copil care, la vîrsta de 8 ani, a desenat « Satul ucrainean, în care am trăit, cînd nu era război », izbutește, după 30 de ani, pe baza acestui desen, să-și regăsească și să-și reîntîlnească rudele apropiate (relatare din « Izvestia », 18 februarie 1975).

Numărul 6/1975 al aceleiași reviste se remarcă prin varietatea tematică. Sînt, astfel, prezentate și analizate: pictura monumentală a lui Boris Talberg, țesăturile și tapiseriile Nataliei Kirsanova, decorațiunile și țesăturile lui Dali Mataitene, bijuteriile create de Inessa Beșențeva, scenografia lui Daniil Lider, ceramica kazahă.
Atrage atenția un amplu și bogat ilustrat articol (documentat, dar în același timp plin de fantezie),

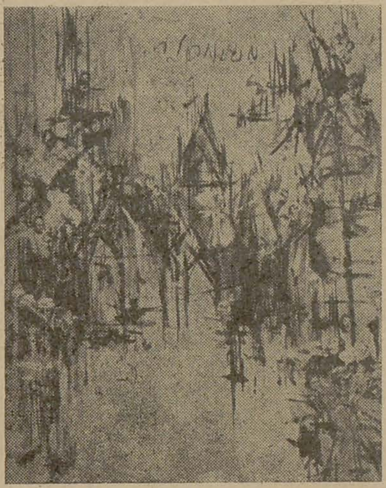
despre « Chipul și forma instrumentului muzical », semnat de V. Turcin. Autorul propune un muzeu imaginar al *Instrumentelor muzicale*, alegînd în acest scop cele mai interesante și semnificative exponate din muzeele lumii, la care propune să se adauge chiar reconstituiri ipotetice din epocile paleoliticului și neoliticului. Sînt analizate evoluția formei și stilului instrumentelor muzicale de-a lungul timpurilor, din punctele de vedere artistic, istoric, etnografic, emoțional.

E. VITCHEVICI

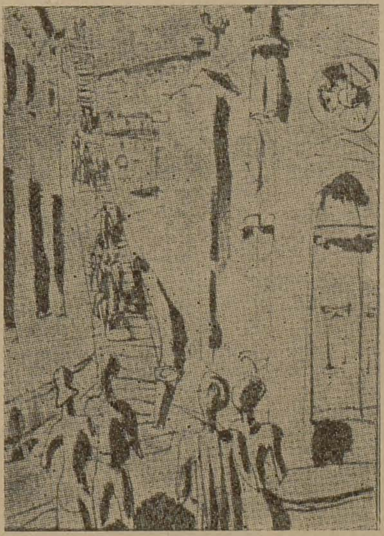
SIMEZE

BUCUREȘTI

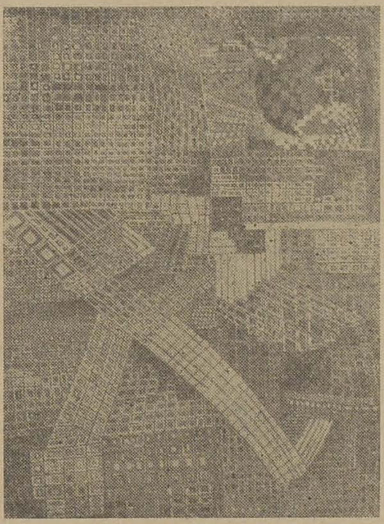
CĂMINUL ARTEI



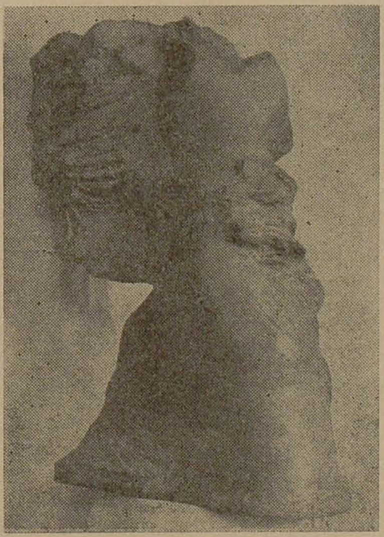
Elena Forțu, prima expoziție personală de scenografie, cu 24 de schițe de decor și costume și obiecte de artă decorativă și aplicată din recuzita teatrală, selecționate din scenografia spectacolelor de teatru și film montate pe scene bucureștene, din diferite centre din țară, la televiziune, studiourile de filmare; prezentată (catalog) de Paul Everac (« . . . Elena Forțu și-a cucerit stima publicului și a oamenilor de specialitate printr-o activitate îndelung presărată cu soluții scenografice de calitate foarte bună ») (în il.: schiță de decor pentru « Mult zgomot pentru nimic » de Wiliam Shakespeare, spectacol T.V.). Iunie.



Costin Ioanid expoziție personală, intitulată *Note de călătorie* cuprinzînd 15 desene (tuș și acuarelă), dezvoltînd motive peisagistice din Italia, Cehoslovacia și Iugoslavia), prezentată (catalog) de Vasile Celmare (« ceea ce ni se înfățișează depășește cu mult elementara notație a călătorului. . . Rămînem convinși că autorul a fost preocupat de unitatea stilistică a întregului, de particularitățile motivului, de atmosfera locului, de spontaneitatea liniei și a petei de culoare ») (în. il. *Dubrovnic, scară exterioară*). Iulie.

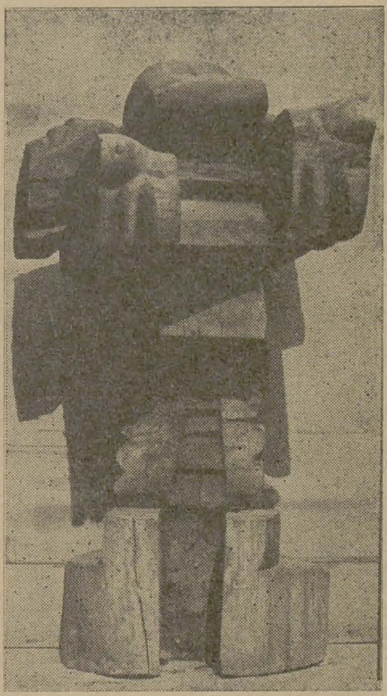


Teodor Bogoi, a doua expoziție personală, cu 29 lucrări de grafică de șevalet în culori (tempera pe placaj), prezentată (catalog) de George Arion (« Lucrată cu rigoare și minuție, grafica în culori a lui Teodor Bogoi, plină de sensibilitate, de lirism, mărturisește nu numai meșteșug dar și rafinament artistic . . . »). August-septembrie.

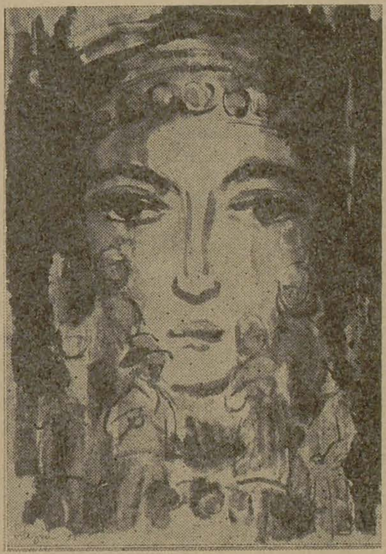


Viorica Colpacci, a doua expoziție personală, cu 13 lucrări de faianță cu glazuri mate (în il. *Victorie*), prezentată (catalog) de Horia Horșia (« obiectele au fiecare un cînt, . . . dat de ceea ce artistul aduce în zona în care demersul creativ acționează: introspecția, natura, natura artificială, cultura »). Septembrie.

EFORIE



Alexandru Marchiș, prima expoziție personală, cu 15 sculpturi (marmură, piatră, lemn, ghips, ghips patinat) și 14 picturi. Iulie-august.

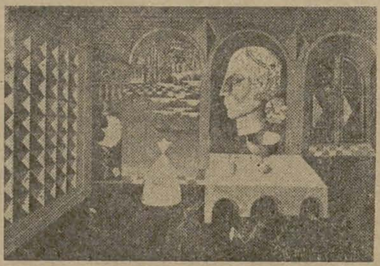


Sofia Uzum, a opta expoziție personală, intitulată *Omagiu femeii*, cu 40 lucrări de grafică de șevalet; prezentată (catalog) de Radu Ionescu (« Precise, în ciuda topirii tuturor detaliilor, pline de adevăr, în ciuda elaborării lor în atelier, lucrările, constituind această vastă frescă a tipurilor specifice diferitelor regiuni pe care le-a îndrăgit artista, au marea calitate de a nega pitorescul sau documentarul, înscriindu-se în elevata zonă a artei »). August-septembrie.

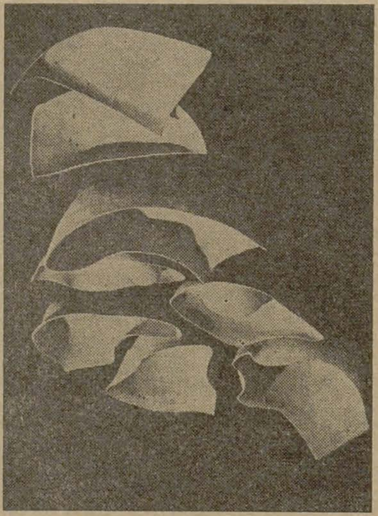
Alma Rusescu, prima expoziţie personală, cu 14 lucrări (desen, litografie) între care cinci din ciclul *Amintiri*, prezentată (catalog) de Andrei Pleşu (« Dispunînd de remarcabile virtuozităţi grafice, Alma Rusescu îşi dezvoltă eseul despre geneza formei în termenii unui *joc de-a forma*. . . Avînd acces la obîrşia tuturor formelor, Alma Rusescu are acces la obîrşia însăşi a creaţiei, de la care pornind, va putea descoperi, mai devreme sau mai tîrziu, calea unui destin artistic împlinit »). Iunie.

Cornelia Daneţ, a patra expoziţie personală cu 17 gravuri în pointe sèche, prezentată (catalog) de Olga Buşneag (« La un deceniu de la prima sa expoziţie personală, Cornelia Daneţ, recognoscibilă prin croiul monumental şi discretul substrat expresionist al imaginii, a cîştigat în rigoare, în simplitate şi forţă sintetizatoare ») (în il. *Baltul pădurencei*). Iunie-iulie.

Viorica Prodanoff, a şasea expoziţie personală cu acuarele, obiecte de artă decorativă şi un ansamblu cuprinzînd ilustraţii în pictură pe sticlă, coperte şi vignete în linogravură pentru volumul *De pe valea Motrului* de Sarmiza Cretzianu; prezentată (catalog) de Horia Horşia (« Viorica Prodanoff — un investigator liric al spaţiului românesc, cu istoria, cu folclorul, cu natura lui »). Iulie-august.

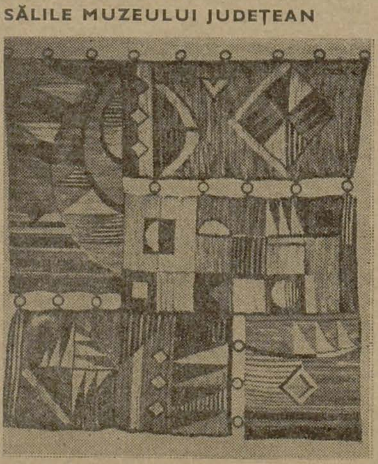


Victor Timofte, a cincea expoziţie personală, cu 14 lucrări de pictură. August-septembrie.



Alexandra Gheorghe, a treia expoziţie personală, cu 9 lucrări de gresie şi faianţă cu glazuri mate, piese de artă monumental-decorativă (în il. *Compoziţie vegetală*). Septembrie.

SF. GHEORGHE
SĂLILE MUZEULUI JUDEŢEAN



Olosz Gazda Ella, a doua expoziţie personală, cu 17 tapiserii şi şase proiecte de tapiserie, executate în acuarelă şi tempera (în il. tapiseria *Sărbătoare*). Mai. Aceeaşi expoziţie a fost prezentată şi la *Muzeul orăşenesc* din Tîrgu Secuiesc.

TATIANA MOSCU

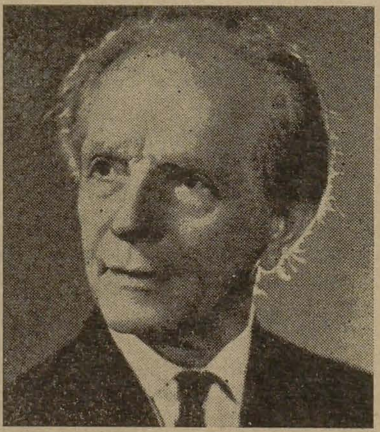
Dînd curs înclinaţiei pentru artă, către care fusese încurajată încă din copilărie de mama sa, profesoară de desen, Tatiana Moscu (născută Tudorovski, la 7 februarie 1910) a studiat pictura, ca amatoare, după terminarea liceului, timp de doi ani, în diverse ateliere particulare din Paris. Cîţiva ani mai tîrziu, căsătorindu-se a doua oară, intră într-un mediu familial artistic care stimulează permanent dragostea sa pentru pictură. Contactul cu opera fraţilor Moscu — Alexandru, soţ, şi Adina Paula, cumnată — se face simţit subit în opera artistei, care devine tributară rigorilor şi cultului acestora pentru primatul desenului academic. Sub imboldul lor expune cu regularitate, la saloane oficiale de pictură şi grafică, lucrări ce dovedesc modestie şi demnitate profesională. Nu îndrăzneşte, însă, să se prezinte publicului într-o expoziţie personală. De abia în 1956, la 46 de ani, înţelegînd menirea artistului în societatea noastră şi eliberîndu-se de tirania desenului rigid, Tatiana Moscu dă curs latentei sale pasiuni pentru culoare şi îşi începe seria expoziţiilor personale (1962, 1963, 1965, 1972).

Acestea, ca şi participările la numeroase expoziţii colective, au scos în evidenţă « un adînc spirit de observaţie a naturii », de care artista se apropie cu timiditate, şi faptul că « ştie să interiorizeze un sentiment, să imprime un caracter », aşa cum consemna pictorul Gh. Şaru în prefaţa catalogului primei expoziţii personale. Culoarea, pusă energic, în tuşe împăstate, accentuează sentimentul liric ce se degajă îndeosebi din peisajele şi naturile moarte cu flori, genuri predilecte în opera Tatianei Moscu.

În pictura feminină dinaintea şi de după cel de-al doilea război mondial, opera Tatianei Moscu se remarcă prin imagini odihnitoare, pline de optimism, datorită echilibrului planurilor şi coloritului cald, dar sobru, ca şi exprimării unor sentimente de puritate şi candidă delicateţe.

PETRE OPREA

TRAIAN BILŢIU DĂNCUŞ



Lumea artei marmureşene a pierdut în acest an pe unul din fiii săi credincioşi: pictorul Traian Bilţiu Dăncuş. Figură pitorescă, dinamică şi iscoditoare, s-a irosit vreme de aproape cinci decenii în mai toate genurile şi tehnicile picturii, de la micul tablou de şevalet la ansamblul de frescă monumentală. Istoria vieţii sale se împleteşte din nelinişti şi îndoieli, din suferinţe materiale şi din nenumărate clipe de bucurie pe care le poate resimţi numai un ochi atent şi pătrunzător, iubitor de frumos. S-a născut în 1899 la Ieud pe Valea Izei. S-a desprins devreme de locurile natale, pentru a deprinde meşteşugul picturii la Şcoala de arte frumoase din Bucureşti, unde l-a avut ca profesor pe Costin Petrescu.

În tinereţe a fost un artist pribeag — poate cel mai autentic în generaţia lui — domolindu-şi setea în călătorii, parcurgînd pe jos sau cu mijloace aleatorii aproape toate drumurile culturii europene şi lumea arabă a Maghrebului mediteranean.

Norocul nu i-a zîmbit niciodată, cu toate unele încurajări ce le-a primit în saloanele dintre anii 1927—1939. A încercat să înfăţişeze tot ceea ce văzuse şi i se părea demn de împărtăşit: chipuri de oameni din toate ţările şi de toate vîrstele, aspecte citadine, peisaje pitoreşti, scene de muncă sau clipe de răgaz, compoziţii alegorice şi naraţiuni istorice sau religioase. Printr-o ironie amară, nu lipsită de tîlc, s-a realizat numai în lucrările în care redă Maramureşul, viaţa şi obiceiurile natale. În acestea, forţa sa de expresie lirică — apropiată de candoarea artiştilor naivi — dobîndeşte capacitate de convingere, însufleţindu-i pînzele şi transmiţînd privitorului crîmpeie din sufletul curat şi sobru al oamenilor Văii Izei, din poezia frustă — adeseori dramatică — a vieţii acestora. După cum remarca Petru Comarnescu la expoziţia personală a artistului din 1969: « . . ceea ce ne intrigă în arta inegală şi chiar contradictorie a acestui pictor cu formaţie de om cult este nota de autenticitate a meşterului din popor, pe care a păstrat-o dincolo de studii şi de vasta-i experienţă . . . Tradiţia populară se dovedeşte mai puternică decît învăţătura şcolilor, în cazul său. Artistul e viu şi încîntă în măsura în care se integrează trup şi suflet celor moştenite direct de la arta populară ».

Rămîn după el imaginile curate ale unui ţinut drag tuturor, accentele grave ale sufletului maramureşan, o ţinută demnă şi o dăruire profesională izvorîtă din adîncuri limpezi.

MIRCEA GROZDEA

Dans ce numéro:

La revue «Arta» présente les artistes roumains contemporains:

Aurel Nedel

p. 18

Né le 19 janvier 1930 à Vaidei-Hunedoara. Études à l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1956). Débute en 1956. Participe aux expositions annuelles ainsi qu'à d'autres expositions collectives. Expositions personnelles: Bucarest (1956, 1963, 1968, 1974). Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1960 — Berlin (R.D.A.), Prague, Bratislava, Minsk; 1961 — Moscou; 1968 — Prague; 1969 — Tel-Aviv, Helsinki, Varsovie, Rijeka, Titograd; 1972 — Bamberg, Freiburg; 1973 — Ulan-Bator, T'ien-Tsin, Pékin, Phénian, Philadelphie, Venise; 1974 — Moscou, Tunis, Le Caire. Prend part à des expositions internationales: 1959 — Paris; 1973 — Szczecin (« Metafora »).

Mimi Podeanu

p. 28

(4 septembre 1927, Pogoanele-Buzău — 23 juin 1975, Bucarest). Études: licence de lettres; Académie des Beaux-Arts de Bucarest (1947—1950). Débute en 1954 à l'exposition d'état. Expositions personnelles: Bucarest (1962, 1970). Expositions en groupe: La Haye (8 artistes roumains, 1969), Gand, Bruges (1970). Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1960 — Mexico; 1961 — Sao Paulo; 1964 — Sofia; 1965 — Budapest; 1965 — Moscou, Washington, Chicago, Nashville; 1966 — Londres, Milan; 1967 — Athènes, Cologne; 1968 — Alexandrie, Berlin, Leipzig; 1968 — Paris (Orly); 1969 — Götteborg, La Havane; 1970 — Varsovie, Leningrad, Prague, Budapest; 1973 — Belgrade, Prague, Bochum, Karlovy Vary, Brno, Philadelphie. Participe à de nombreuses expositions internationales: 1957 — Xe Triennale de Milan; Paris (Exposition internationale horticole, Pavillon de la Roumanie); 1962 — Prague (Biennale internationale de la céramique); 1964 — Faenza (XXIIe Concours international de la Céramique d'art); 1965 — Lausanne (IIe Biennale internationale de la Tapisserie); Munich (Form und Qualität); Stuttgart (IIIe Exposition de l'artisanat d'art); 1967 — Lausanne (IIIe Biennale internationale de la Tapisserie); 1967 — Istanbul (Exposition de l'Académie internationale de la Céramique; 1968 — XIIIe Triennale de Milan: 1970 — Sopot (La céramique dans l'art contemporain).
Prix et médailles: 1964 — IIIe Prix de l'Union des arts plastiques pour l'art décoratif (Bucarest); 1970 — Prix « Ion Andreescu » de l'Académie roumaine; Prix et médaille de l'exposition « La céramique dans l'art contemporain » (Sopot); 1971 — Prix ex-aequo du Comité d'État pour la Culture et les Arts.

Alexandrina Gheție

p. 30

Née le 25 avril 1935 à Beclean — Someș. Études à l'Institut d'arts plastiques « Ion Andreescu » de Cluj-Napoca (1959). Débute en 1959. Prend part aux expositions annuelles et régionales ainsi qu'à d'autres manifestations collectives. Expositions personnelles: Brașov (1962, 1970, 1974); Bucarest (1974). Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: Wroclaw (1973); Moscou, Berlin (R.D.A.) (1974), et au Concours international Joan Miró à Barcelone (1974).

Mihai Cismaru

p. 32

Né le 21 août 1943 à Vișina — Dîmbovița. Études à l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1969). Obtient la bourse « Th. Aman » en 1971 et en 1972 la bourse accordée par l'Union des Arts Plastiques. Débute en 1969. Participe aux expositions annuelles ainsi qu'à d'autres manifestations collectives. Exposition personnelle à Bucarest (1971); expositions en groupe: Brașov (1969); Bucarest (1972, 1973). Participe aux expositions d'art roumain organisées à Philadelphie (1973) et à Brême (1974).

Sabin Bălașa

p. 34

Né le 17 juin 1932 à Iancu Jianu-Balș. Études à l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest. Débute en 1955. Participe aux expositions annuelles ainsi qu'à d'autres manifestations collectives. Expositions personnelles: Rome (1965), Cluj-Napoca (1975). Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1961 — Damas, Alexandrie; 1968 — Prague, Paris (Orly); 1969 — Turin, Rome, Titograd, Varsovie, Rijeka; 1970 — Turin; 1971 — New York, Sofia; 1972 — Varsovie, Leningrad, Prague; 1973 — Moscou, Washington, Saint Paul, Akron, Oshkosh, Ulan Bator, T'ien-Tsin, Pékin, Phénian, Québec, Athènes, La Havane, Varsovie. Participe à des expositions internationales: 1958 — Moscou (Exposition des Pays Socialistes); 1961 — Paris (Biennale internationale des jeunes artistes); 1965 — Pérouse; 1970 — Cagnes-sur-Mer (IIe édition du F.I.P.), Varsovie (« La victoire contre le fascisme »); 1973 — Paris (84e Salon des Indépendents); 1973 — Sofia (l'Exposition internationale de peinture réaliste engagée); 1975 — Moscou et Berlin (« 30 années victorieuses »). Oeuvres d'art monumental: 1959 — peinture murale à la Fabrique de pénicilline de Jassy); 1968 — 1969 — *La Jeunesse* et *Hommage aux précurseurs* (peintures murales à l'Université « Al. I. Cuza » de Jassy). Films d'animation: *La goutte*, *La Ville*, *La Vague*, *Le phénix*, *Fascinations*, *Retour dans le futur*, *Galaxie*.
Prix et médailles: Médaille d'or du « Concours européen des jeunes peintres » (Pescara, 1965); Médaille d'argent du « Festival du film » (Mamaia, 1966, 1968); Prix de la revue «Arta » pour l'art monumental (1969); Diplôme d'honneur au festival du film (Leipzig, 1972).

Articles à signaler:

Michel-Ange — 500

p. 2

La revue « Arta » commémore le demi-millénaire de la naissance de Michel-Ange en publiant l'étude du Prof. dr. Gh. Ghițescu intitulée *Michel-Ange*, l'article *Propos de Henry Moore sur Michel-Ange* (une interview recueuillie par David Sylvester en 1964) et un choix de lettres de Michel-Ange.

Le musée d'art populaire

(Tancred Bănățeanu)

p. 25

A l'occasion du centième anniversaire de la fondation du Musée d'art populaire de la République Socialiste de Roumanie, le prof. Tancred Bănățeanu, directeur du musée, fait l'analyse des fonctions spécifiques de cette institution (fonctions qui découlent de sa structure même) et de son programme d'intégration dans le monde contemporain.

ERATĂ. În numărul 7/1975, la p. 28, col. I, r. 20 de sus, în loc de *convențional design* se va citi *convențional, desigur.*